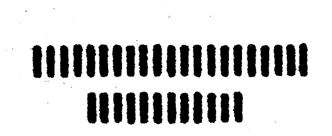
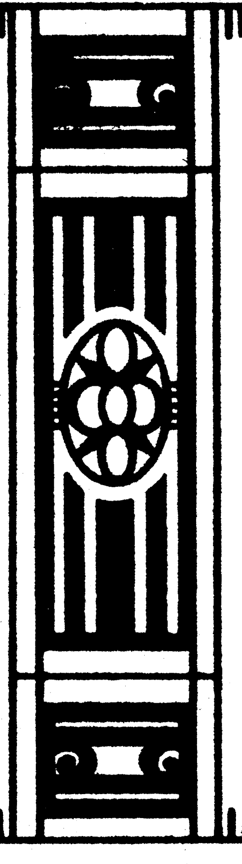
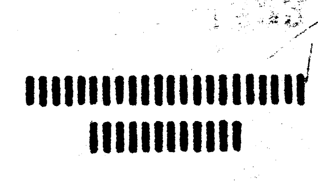
BARMAS

DIE LÖSUNG DES GEIGENTECHNISCHEN PROBLEMS









M 5.—

ED. BOTE & G. BOCK
BERLIN.

BARMAS

Die Lösung des geigentechnischen Problems

Ein rationeller Weg zur Erlangung einer sicheren, zuverlässigen Technik der linken und rechten Hand. — Mit 27 Abbildungen und Spezialübungen zur Ausbildung des Lagenwechsels und des Handgelenks.

Englische Übersetzung von Alfred Moffat.
Französische Übersetzung von Nestor Lejeune.
Herausgegeben von F. H. Schneider.

M 5.—

Neue vermehrte Auflage

ED. BOTE & G. BOCK, BERLIN W8

Gegründet 1838

VORWORT.

In folgenden Kapiteln will ich den sicheren und richtigen Weg zeigen, sich eine leichte und zuverlässige Technik der linken Hand, einen schlackenfreien Ton und mühelose Beherrschung der Stricharten anzueignen. Es ist dies das Ergebnis meiner an Hunderten von Geigern angewandten Methode, die immer schon in kürzester Zeit glänzende Erfolge trug und alle Hemmnisse beseitigte.

PREFACE.

In the following pages I have endeavoured to indicate the means by which a facile and reliable technique of the left hand may be acquired, and a pure tone be obtained along with complete mastery over the various kinds of bowing. My method has been applied to hundreds of violinists, and I have always found that in a very short time most excellent results have followed, and that eventually all difficulties have been surmounted.

PRÉFACE.

Dans les chapitres suivants je veux indiquer le chemin logique et certain pour acquérir une technique facile et sûre de la main gauche, une sonorité pure et la parfaite maîtrise de l'archet. Ceci est le résultat de ma méthode employée par des centaines de violonistes, laquelle a toujours donné les plus brillants résultats dans le plus court espace de temps et a su aplanir toutes les difficultés.

Berlin, im Januar 1913.

Professor Issay Barmas.

Dem Andenken meines unvergeßlichen Bruders.

Des Kunstgesetzes erstes Kapitel
Heißt: Technik als Mittel.
Technik als Zweck —
Fällt die ganze Kunst hinweg.

Friedrich Wieck.

Die Lösung des geigentechnischen Problems.

Ein rationeller Weg zur Erlangung einer sicheren, zuverlässigen Technik der linken und rechten Hand.

Es ist für jeden Vorurteilslosen sonnenklar, daß bei einer krampfhaften und steifen Behandlung der Geige und des Bogens man es nur in ganz vereinzelten Fällen und bei einer ganz außergewöhnlichen technischen Begabung zur Überwindung technischer Schwierigkeiten bringen kann. Gewiß führen hundert Wege nach Rom; jedoch nur einer führt sicher und schnell zur Erlangung einer sicheren und mühelosen Technik, und dieser Weg ist der der absoluten Lockerheit der Arme, Finger und Gelenke.

Ich habe in meiner langjährigen Praxis Geiger verschiedenster Begabung unterrichtet. Alle konnten sie nicht vorwärts kommen infolge der Steifheit und des Krampfes der Hände, und Jahre eifrigsten Studiums nützten nicht, um eine Etüde, eine Tonleiter oder einen Konzertsatz in einwandfreier Weise wiederzugeben.

Wie rasch änderte sich das Bild, nachdem sie von der hemmenden und tötenden Wirkung der Steifheit befreit wurden. Schon nach wenigen Monaten stellte sich eine natürliche Leichtigkeit in der Überwindung technischer Schwierigkeiten ein.

In folgendem will ich mich bemühen, dem Lehrer und Schüler eine möglichst genaue und einfache Dar-

To the undying Memory of my Brother.

The first law in Art demands
That technique be used as a means.
For if technique be used as an end,
Then Art must die.

Friedrich Wieck.

The Problem of technique in Violin-Playing solved.

A rational system by which sure and reliable technique of both left hand and right arm may be acquired.

It must be apparent to anyone of unbiassed judgment that except in a few cases of abnormal talent difficulties of execution cannot be mastered by those whose mode of holding the violin and bow is constrained and stiff. Although all roads are said to lead to Rome, only one brings us with certainty and speed to the achievement of an unfailing and unlaboured technique. And the distinguishing characteristic of this road is an absolute looseness of the muscles of the arms, fingers, and joints.

In the many years of my experience as a teacher I have given instruction to violinists of all degrees of talent. None, however, could make any progress so long as a stiff, rigid state of the muscles was maintained. Even years of most assiduous application failed to bring them to the point of executing a study, a scale, or a difficult passage in a satisfactory manner. But once the pupil was freed from the effects of such fatal muscular contraction, how rapid the change which took place! For in a comparatively short space of time a quite natural facility in the overcoming of technical difficulties would develop.

I will now try to give the teacher and the pupil an exact and simple explanation of the process by which perfect freedom from stiffness and contraction of the joints of the arms,

A la memoire de mon frère.

Le premier chapitre de la loi de l'art
Est: La technique comme moyen.
— La technique comme but unique
Fait déchoir tout l'art.

Friedrich Wieck.

La solution du problème de la technique du violon.

Un chemin rationel permettant d'atteindre avec certitude une technique sûre de la main droite et de la main gauche.

Il est évident que pour quelqu'un sans parti pris, qu'à moins de tomber sur une nature exceptionnellement douée, le maniement du violon et de l'archet apporte des difficultés particulièrement difficiles à surmonter à un nerveux qui se raidit. Certainement cent chemins mènent à Rome, mais un seul conduit avec certitude et rapidité à une grande maîtrise dans la technique. C'est celui d'une absolue légèreté du bras, des doigts et des articulations.

Dans mes nombreuses années de pratique j'ai enseigné à bien des violonistes diversement doués. Tous ne pouvaient pas marcher de l'avant par suite de manque de souplesse et de nervosité dans les mains, et malgré des années d'études zélées ils n'arrivaient pas à rendre parfaitement une étude, une gamme ou une partie de concerto. Combien cette image change vivement lorsqu'ils se sont affranchis de l'influence entravante de la raideur. Peu de mois après déjà se manifeste une facilité naturelle dans l'exécution de la difficulté technique.

Dans ce qui suit je veux m'appliquer à donner au maître et à l'élève la représentation la plus précise et la plus simple des exemples qui conduiront à l'affranchissement de la

stellung der Vorgänge zu geben, die zur Befreiung der Gelenke der Arme, Hände und Finger von Krampf und Steifheit führen.

Ich beginne mit der rechten Hand.

Wie schon angedeutet, beruht die Natürlichkeit, Leichtigkeit und Sicherheit der Technik beider Hände auf dem Prinzip der absoluten Lockerheit der Gelenke der Arme, Hände und Finger. Dieses Prinzip gilt sowohl für die bogenführende rechte Hand resp. den Arm, sowie auch für die linke Hand resp. den Arm. Ohne mich in anatomische oder physiologische Fragen verlieren zu wollen, folge man mir Schritt für Schritt in der Ausführung der Übungen, durch die man die Technik als Mittel zum Kunstzweck schnell und sicher erlernt.

Man führe zunächst bei völliger Entspannung der Armmuskeln kreisförmige Bewegungen im Schultergelenk aus; alsdann führe man knetende Manipulationen des Armes *(Bild I)*, und zwar vom Handgelenk zum Schultergelenk hinauf aus, verbunden mit Ellbogengelenkübungen. Nun nehme man den Bogen, ohne den geringsten krampfhaften Druck mit den Fingern auf die Stange auszuüben und bei vollkommener Entspannung der Muskeln des ganzen Armes. Man muß das Gefühl haben, daß der Bogen aus der Hand fallen könnte, und führe die nachstehenden Handgelenkübungen (*siehe Übungen S.28)* zuerst auf einer Saite, dann über zwei, drei Saiten, im Legato usw. aus. Des Saitenwechsels wegen im legato, spiccato, arpeggio usw. ist ein vollkommen freies und unabhängiges Funktionieren des Handgelenkes von größter Wichtigkeit. Es ist unmöglich, freie, geschmeidige Bewegungen aus dem Handgelenk auszulösen, wenn man den Bogen mit den Fingern krampfhaft preßt; denn sobald man drückt, versteift sich das Gelenk und die Übungen sind voll-

hands, and fingers may be acquired.

I begin with the right hand.

As already pointed out, all that is natural, facile, and certain in execution depends entirely on the ability to maintain an absolute looseness of arms, hands, and fingers. The principle applies to the right hand and arm as well as to the left. I am not going to discuss the anatomical and physiological side of the subject, but will merely request the student to follow me, step by step, in the performance of the ensuing exercises, for by means of these he will quickly master that technique which is so necessary a means to Art.

To begin with, circular movements should be made at the shoulder-joint, while keeping the muscles of the arm entirely relaxed; then knead or massage the right arm (Fig. I) from wrist to shoulder-joint, working upwards. This should be combined with elbow-joint exercises. Now take up the bow but without exerting the slightest pressure of the fingers on the stick; be careful to allow the muscles of the arm to relax. One ought to have the feeling that the bow is about to fall from the hand. The following exercises for the wrist must be practised legato and otherwise, first on one string, then over two strings, and lastly over three strings. (See exercises page 28.) In passing from one string to another when playing either legato, spiccato, or arpeggio etc. it is of the utmost importance to maintain a perfectly free and independent action of the wrist. Free and flexible movements cannot be effected by the wrist if the bow is grasped convulsively with the fingers, because as soon as pressure is employed stiffness of the wrist ensues, and the exercises in consequence are useless. These exercises must be performed legato by means of the wrist; the bow must move horizontally on one string, elliptically (slightly arched) over two strings in succession,

nervosité et de la raideur, les articulations, le bras, les mains et les doigts.

Je commence par la main droite.

Comme cela a déjà été indiqué, le naturel, la facilité et la sûreté de la technique des deux mains reposent sur le principe de la légèreté absolue des articulations, des bras, des mains et des doigts. Ce principe est le même pour le bras droit et la main droite que pour le bras gauche et la main gauche. Sans vouloir me perdre dans des questions anatomiques et physiologiques, qu'on me suive pas à pas dans l'exécution des exercices au moyen desquels on apprendra vite et sûrement la technique, moyen et but de l'art.

On exécute d'abord avec la complète extension des muscles du bras un mouvement circulaire de l'articulation de l'épaule; après cela on fait faire au bras des mouvements de manipulations pétrissantes *(Fig. I)* depuis l'articulation de la main jusqu'à celle de l'épaule y compris celle du coude. On prend alors l'archet sans la moindre pression nerveuse pour exercer les doigts sur la baguette et aussi la parfaite tension des muscles du bras. On doit avoir la sensation que l'archet pourrait tomber de la main et exécuter les exercices suivants des articulations de la main d'abord sur une corde, ensuite sur deux et trois cordes, en legato etc.... *(Voir les exercices page 28.)* Une parfaite liberté et un indépendant fonctionnement des articulations de la main est de la plus grande importance dans les changements de cordes en legato, spiccato, arpeggio etc. . . . . Il est impossible d'obtenir un mouvement libre, souple des articulations de la main si l'on serre l'archet nerveusement avec les doigts, car aussitôt qu'on serre, les articulations se durcissent et les exercices ne sont aucunement profitables. L'élève qui

kommen nutzlos. Diese Übungen, die aus dem Handgelenk in horizontaler Richtung auf einer Saite, ellipsoid (länglichrund) über zwei Saiten und in vertikaler Richtung über zwei Saiten im Legato auszuführen sind, kann der Schüler autodidaktisch nur bei scharfer Verstandesarbeit sich aneignen. Es ist dem Lehrer durchaus zu empfehlen, daß er mit der linken Hand den Arm des Schülers oberhalb des Handgelenkes fixiert, während er mit seiner rechten Hand die Bogenhand des Schülers ein- und auswärts führt *(Bild II)*. Nebenbei kontrolliere man stets die vollkommene Lockerheit des Armes, indem man den Arm eben auf diese Lockerheit hin, während der Schüler spielt, durch Auf- und Abtasten untersucht, oder, wenn der Schüler allein übt, indem er den Bogen aus der Hand legt und den Arm entspannt. Nur so kann die natürliche Beherrschung aller Stricharten herbeigeführt werden.

Der Bogen ist folgendermaßen zu halten *(Bild III)*: Der leicht nach außen gekrümmte Daumen muß mit der inneren Hälfte der Kuppe dem Bogen anliegen (das Anlegen der ganzen Fingerkuppe an den Bogen halte ich für durchaus fehlerhaft, *Bild IV)*. Der Zeigefinger liege dem Bogen auf zwischen dem Gelenk des Nagelgliedes und dem mittleren Fingergelenk. Die anderen Finger behalten, wie aus den Abbildungen *(Bilder V, VI und VII)* ersichtlich, ihre natürliche Lage. Der kleine Finger darf nicht in der Luft schweben, sondern berühre mit seiner Kuppe leicht den Bogen; auf diese Weise wird die Kraft der Finger gleichmäßig verteilt. Dies ist die einzige natürliche Stellung der Hand; sie hat den Vorzug größerer Handlichkeit, gibt das Gefühl der Sicherheit und der Herrschaft über den Bogen. Man presse die Finger nicht aneinander, sondern halte sie locker *(Bild VIII)*.

and in a vertical direction over two strings taken together. Keen judgment is necessary on the part of a student who studies them without the help of a master. The teacher is strongly recommended to hold firmly with the left hand the pupil's arm above the wrist, while with his right hand he guides the pupil's bow backwards and forwards. (Fig. II.) At the same time he must carefully note that the muscles of the arm are not contracted at all. This can be done by passing the hand now and again over the pupil's arm, thus testing its condition. If the pupil is practising alone, the bow should occasionally be laid aside and the muscles of the arm be allowed fully to relax. Only by such methods can a natural and spontaneous mastery of the bow be established.

The bow should be held in the following manner. (Fig. III.) The thumb must be slightly bent outwards and about half of the upper or nail joint allowed to rest on the bow (I consider it a mistake to use the whole of the upper joint for this). (Fig. IV.) The index finger should lie on the bow at the point where the upper and middle joints meet. As may be seen in the illustrations, the rest of the fingers retain their natural position. (Fig. V, VI, VII.) The little finger should not wave in the air, but its point should lie lightly on the bow. In this way the strength of the fingers is equally distributed. It is the only natural position of the hand and it has the advantage of being unconstrained and of creating a feeling of security and mastery over the bow. The fingers should be loose and free and should not be pressed together. (Fig. VIII.)

Incorrect methods of holding the bow which occur only too frequently, are demonstrated in figures IX and X.

Complete command of the bow and the attainment of purity and roundness of tone are based on perfect looseness of the muscles of the

travaille seul ne peut s'assimiler que par un travail intelligent et précis ces exercices pour l'articulation de la main lesquels doivent être exécutés legato dans une direction horizontale sur une corde, elliptique sur deux cordes successives et verticale sur deux cordes simultanées.

Il est spécialement recommandé au professeur de maintenir avec sa main gauche l'avant-bras de l'élève pendant que de la main droite il fait faire un mouvement de va et vient à la main de l'élève qui tient l'archet. *(Fig. II.)* De cette façon on contrôle toujours la parfaite légèreté du bras, ainsi, pendant que l'élève joue on constate cette légèreté en tâtant le bras au-dessus et au-dessous, ou, si l'on travaille seul on contrôle en déposant l'archet et en tendant le bras. Ce n'est qu'ainsi qu'on acquerra une maîtrise naturelle dans l'exécution de tous les traits.

L'archet doit être tenu de la façon suivante *(Fig. III)*: le pouce légèrement courbé extérieurement, doit toucher l'archet avec la moitié inférieure du bout (je considère la pose du bout entier du doigt sur l'archet comme absolument défectueuse). *(Fig. IV.)* L'index prend l'archet entre l'articulation de l'ongle et l'articulation du milieu du doigt. Les autres doigts ainsi que les figures le montrent clairement, gardent leur position naturelle. *(Fig. V, VI, VII.)* Le petit doigt ne doit pas être tenu en l'air, au contraire il touche légèrement l'archet avec le bout; de cette façon la force des doigts est répartie également. Cette seule position naturelle de la main a l'avantage de donner une très grande aisance, la sûreté au toucher et l'empire sur l'archet. On ne presse pas les doigts les uns contre les autres, au contraire on les tient peu serrés. *(Fig. VIII.)*

Les tenues défectueuses de l'archet qui se rencontrent fréquemment sont indiquées par les *figures IX* et *X*.

Bilder IX und *X* zeigen sehr häufig vorkommende falsche Haltungen des Bogens.

Alle Kunst in der Beherrschung der Stricharten und in der Erlangung eines schönen, schlackenfreien und von der Materie losgelösten Tones liegt in der vollkommenen Lockerheit des Armes. Welch' endlose Qual ist es, mit einem steifen Arm detaché, martellé, spiccato usw. erlernen zu wollen! Und das Resultat ist selbst nach jahrelangen Studien gleich Null: die Stricharten klingen gepreßt, gekratzt und höchst unsicher. Es gibt nur eine natürliche, zwanglose Haltung des Armes: weder zu hoch, noch zu tief am Körper, sondern man halte ihn ungezwungen vom Körper entfernt, denn alles andere ist unnatürlich, unschön und hindert die freie Entwickelung des Tones *(Bild. XI und XII)*. Das sogenannte Zittern des Bogens verschwindet ganz und gar, sobald man gelernt hat, in ungezwungener Weise den Bogen zu halten. Viele werden sagen: Ja, wie ist es denn möglich, einen großen Ton zu ziehen, wenn man garnicht drücken soll? Es ist nicht nur möglich, sondern gerade die Freiheit des Armes fördert die Größe und Tragfähigkeit des Tones. Trotzdem muß man sich da nach der Individualität des Spielers richten. Es gibt Individuen, welche ohne Druck einen großen Ton erzeugen können, es gibt aber auch Geiger, welche einen kleineren oder größeren Druck ausüben müssen (die völlige Entspannung des Armes vorausgesetzt).

Die Hauptsache ist, daß der Arm immer locker bleibe; dann wird man auch das richtige Gefühl für die Stärke des Bogendruckes finden. Bei Anfängern lasse man die Ausführung von Handgelenkübungen weg, bis man ungefähr an das Studium der Kayserschen oder ähnlichen Etüden herantritt. Man achte aber strengstens auf die lose Haltung der Geige und

arms. How endless is the torture of those who set out to learn the détaché, martellé, spiccato and other strokes with a stiff bow-arm! Years of study will avail but little, for the tone will always be harsh, scrapy, and uncertain. There is only one natural position of the arm; it is that by which the arm is held neither too far from the body nor too close to it, but at a natural and easy distance. Any other attitude must be forced and ungainly and must militate against the production of a full and unrestrained tone. (Fig. XI and XII.) For as soon as one has learned to hold the bow in a natural manner, all shakiness and uncertainty of tone in drawing it across the strings will disappear. Doubtless many will ask how it is possible to produce a large tone without pressing in any way. The answer is that not only is it possible but it is looseness of arm alone that produces breadth and carrying qualities of tone. With regard to this, however, the individuality of the player has to be taken into consideration. Some violinists can bring out a large tone without any pressure: others, again, have to employ more or less strength. (Yet absolute muscular looseness is a sine quâ non.)

The chief point to be borne in mind is that the arm remain relaxed, and the necessary amount of strength to be employed in pressing the bow on the strings will follow naturally of itself. In the case of beginners the teacher should omit the practice of wrist exercises until the pupil is ready for Kayser's or similar studies. One must, however, be always on the alert to see that both violin and bow are held in an easy, unconstrained manner. The art of bowing finds its highest expression in an inaudible change of bow-stroke. This ideal is most nearly attained if, when the change is made at the point of the bow, the arm is employed in effecting it. On the other hand, if the change occurs

Tout l'art de la maîtrise de l'archet et de l'obtention d'un beau son, pur et exempt de matérialité dépend de la parfaite légèreté du bras. Quel supplice infini que de vouloir travailler le détaché, le martelé, le spiccato, etc. . . . avec un bras raide. Et le résultat est tout-à-fait nul même après des années de travail: les traits sonnent serrés, grinçants et extrêmement incertains. Il n'y a qu'une tenue naturelle et sans contrainte du bras: ni trop haut, ni trop près du corps, mais on le tient sans contrainte éloigné du corps, car toute autre tenue n'est ni naturelle, ni jolie et gêne le libre développement du son. *(Fig. XI et XII.)* Ce qu'on appelle le tremblement de l'archet disparaît aussitôt que l'on a appris à le tenir sans contrainte. Beaucoup diront: « Oui, comment est-il possible de tirer un grand son sans appuyer l'archet? » Ce n'est pas impossible, car précisément la grandeur et la portée de la sonorité exigent la liberté du bras. Cependant on doit se conformer à l'individualité de l'exécutant: il y a des violonistes qui peuvent obtenir un grand son sans appuyer, mais il y en a d'autres qui doivent employer une plus petite ou une plus grande pression. (On suppose l'entière tension du bras.)

La chose essentielle est que le bras demeure toujours lâche, alors on trouvera aussi le sentiment exact de la pression à exercer sur l'archet. Chez les commençants, on laissera de côté les exercices de l'articulation de la main jusqu'à ce qu'on arrive approximativement aux études de Kayser ou à des études analogues. Mais on fait rigoureusement attention à la tenue libre du violon et de l'archet. L'art de conduire l'archet atteint sa perfection dans la façon imperceptible de faire les changements d'archet. On arrive le plus près de cet idéal, quand on exécute le changement d'archet à la pointe

des Bogens. Die Kunst der Bogenführung findet ihren höchsten Ausdruck im unhörbaren Bogenwechsel. Man kommt diesem Ideal am nächsten, indem man den Bogenwechsel an der Spitze aus dem Arm bewirkt, am Frosch dagegen nur eine kaum merkbare Handgelenkbewegung machen läßt. Was ich über die Lockerheit der rechten Hand gesagt habe, das gilt in noch höherem Maße für die linke Hand. Welchen Absurditäten begegnet man da! Statt begreifen zu wollen, daß man alles versuchen muß, um die Hindernisse der freien und schnellen Bewegung der Finger zu beseitigen, wird nach „Methoden" unterrichtet, die lehren, daß die Kraft der Finger durch festes Aufsetzen, Drücken, Pressen und Klopfen, hohes Aufheben der Finger zu erzielen sei. Gerade das Gegenteil davon ist richtig! Das unsinnige Drücken tötet jede Technik und schwächt die Finger. Das Hochheben der Finger hindert die Schnelligkeit, und das Klopfen ist unästhetisches Geräusch, welches wahrlich nicht zur Musik gehört. Nur die vollkommene Lockerheit gibt die Sicherheit in den höchsten Lagen, die freie Verbindung aller Lagen ohne störenden Ruck. Genau wie der Akrobat seine halsbrecherischen Kunststücke, oder die Ballerina ihren Pas auf der Spitze der Zehe es mit verblüffender Leichtigkeit ausführt, genau so spielt der große Virtuose. Hierin liegt der Schlüssel und das eigentliche Geheimnis des Violinspiels. Nur so viel darf aus dem Fingergelenk auf die Saite (bei vollkommen ruhiger Handhaltung) gedrückt werden, daß die Saite in Berührung mit dem Griffbrett kommt; denn auf die Stärke des Tones hat der größere und kleinere Druck der Finger auf die Saite keinen Einfluß. Die Skala der Tonstärke vom leisesten pianissimo bis zum fortissimo beruht ausschließlich auf der Funktion des rechten Armes, mit anderen Worten

near the nut, it must be brought about by a hardly perceptible movement of the wrist. What has been said in regard to the looseness of the right hand applies in an even higher degree to the left one. And in respect of this point one encounters some truly amazing doctrines. Not realising, apparently, how extremely important it is to remove every hindrance to the rapid and independent movement of the fingers, some "Methods" actually teach that finger-power may be acquired by firm pressure, and recommend the raising of the finger to a great height, so that it may descend like a little hammer on the finger-board. The correct way is exactly the opposite of this; for the senseless pressure kills all technique, the high elevation of the finger impedes speed, and "hammering" on the board may be dismissed as an unæsthetic noise which has nothing to do with music. Only perfect looseness of joint and muscle produces unfailing certainty in the higher positions of the instrument, and enables the player to glide from one position to another without any disturbing jerk. The great virtuoso plays the violin with an ease as astonishing as that with which the acrobat performs his perilous feats or the danseuse her "pas" on the tips of her toes. And here lies the key to the real secret of violin-playing. The position of the hand being one of absolute repose, the pressure of the finger on the string should be only enough to bring the string into contact with the board. A greater or lesser degree of pressure has no effect at all on the volume of sound. The gamut of tonegradation, from the softest pianissimo to the loudest fortissimo depends exclusively on the action of the right arm; in other words, on the art of bowing. There will be no pressing with the thumb if the fingers are functioning as described above, for the thumb will then assist the free working of the fingers instead of hindering it.

en le faisant du bras, au talon en laissant faire un mouvement à peine perceptible à l'articulation de la main. Ce que j'ai dit sur la légèreté de la main droite, s'applique davantage encore à la main gauche. Et ici que d'absurdités ne recontre-t-on pas: au lieu de vouloir comprendre que l'on doit tout essayer pour aplanir l'obstacle au mouvement libre et rapide des doigts, les professeurs enseigneront d'après des „Méthodes" que pour donner de la force aux doigts, ceux-ci doivent être posés ferme, appuyés, pressés et frapper de haut. C'est précisément le contraire qui à cet égard est exact; la pression absurde tue toute technique et affaiblit les doigts. L'élévation des doigts gêne la rapidité et le battement est un bruit inesthétique qui certainement ne doit pas être entendu dans la musique. Seule la parfaite légèreté donne la sûreté dans les positions les plus élevées et le libre passage de l'une à l'autre sans fâcheuse secousse.

De même que l'acrobate exécute ses tours d'adresse périlleux, ou la ballerine ses pas sur l'orteil avec une déconcertante agilité, ainsi joue le grand virtuose et c'est là la clef et le vrai secret du jeu du violon. Ainsi les doigts ne devront être posés sur la corde (avec une tenue de la main parfaitement tranquille) que pour autant que la corde arrive au contact de la touche, car une plus forte ou plus faible pression du doigt sur la corde n'a aucune influence sur la force du Son. Pour le fonctionnement des doigts, tel qu'il est indiqué ci-dessus, le pouce ne doit pas exercer de pression afin d'aider la libre activité des doigts au lieu de l'entraver. Les callosités du bout des doigts ne se produiront pas avec cette façon de jouer. Pour amener les doigts dans ces conditions, on fait comme avec le bras droit un mouvement circulaire avec l'articulation de l'épaule,

auf der Kunst der Bogenführung. Bei solcher Funktion der Finger fällt auch das Pressen des Daumens weg und statt zu hindern, unterstützt der Daumen die freie Tätigkeit der Finger. Verhärtungen an den Fingerspitzen sind bei solcher Spielweise unmöglich. Um die Finger in diesen Zustand zu versetzen, führe man, wie beim rechten Arm, kreisartige Bewegungen im Schultergelenk, alsdann knetende Manipulationen des Armes verbunden mit Ellbogengelenkübungen aus. Nachdrücklichst weise ich darauf hin, daß die Geige ohne die geringste Unterstützung der Schulter und des Armes gehalten werden muß *(Bilder XIII—XVII)*. Für die mühelose Überwindung technischer Schwierigkeiten ist dies von größter Bedeutung.

Man mache sich ein Kissen *(Bild XVIII)*, rund (weil angenehmer) in der Form, mit Sammet und nie mit Seide (da Seide rutscht) bespannt. Das Kissen muß so groß sein, daß es den Raum zwischen Geige und mittlerem Drittel des Schlüsselbeins völlig ausfüllt. Man mache mit der Größe und der Höhe des Kissens solange die Versuche, bis die Geige absolut sicher ruht, ohne daß die Geige hierbei auch nur im geringsten durch den Arm gestützt wird. Liegt die Geige in dieser Weise fest eingeklemmt, so führe man Gelenkübungen aus dem Ellbogen aus und fasse den Hals der Violine mit entspanntem Daumen und Fingern an. Selbstverständlich muß das Handgelenk bei den Funktionen der linken Hand ebenso frei und unabhängig sein, wie das rechte Handgelenk. Das lockere Handgelenk ist der eigentliche und sichere Beweis der Lockerheit des Armes. Man rücke den Arm einwärts zur Mitte des Körpers hin. Dadurch gewinnen alle Finger ihre natürliche Stellung. *(Bilder XIX—XXII.)* Diese Spielweise bietet ungeahnte Vorteile und er-

Callosities on the finger tips will thus become impossible. In order to bring the fingers into the desired condition, circular movements at the shoulder-joint similar to those prescribed for the right arm should now be made with the left, after which the left arm should be kneaded and the elbow exercises practised. I must here point out how urgently necessary it is that the violin should be held without the slightest support of the shoulder and arm. (Figures XIII to XVII.) A small round cushion should be procured (Fig. XVIII); it should be covered with velvet, not with silk, as the latter is apt to slip. The cushion should be sufficiently large to fill the space between the violin and the middle of the collarbone. Experiments should be made with the size and thickness of the cushion until it is found that the instrument can be held in an absolutely secure position without any support from the arm. When the violin has in this way been securely fixed, the neck of the instrument should be taken between the outstretched thumb and fingers, and wrist-exercises with use of the lower arm should be carried out. It is hardly necessary to say that in using the left hand the wrist must be as loose and independent as the right wrist. A loose wrist is the surest proof of the pliability of the whole arm. The arm should now be gently pressed inwards towards the middle of the body, which will cause the fingers to fall into their natural position on the finger-board. (Figures XIX to XXII.) This manner of holding the arm gives gratifying results and minimises the difficulty which always attends the stretching of the little finger; while the playing of tenths, octaves with the stopping 1–3, 2–4, and similar extensions of the hand, is thereby greatly facilitated.

I come now to the principal point in the training of the left hand, namely, the passing from one position to another and the playing

après cela on exécute les manipulations pétrissantes du bras jointes aux exercices de l'articulation du coude. Je démontre par là que le violon doit être tenu sans le plus petit appui de l'épaule et du bras. *(Fig. XIII jusque XVII.)* Pour vaincre sans peine les difficultés techniques ceci est de la plus grande importance.

On se fait un coussin *(Fig. XVIII)* rond en velours tendu, jamais en soie (la soie glisse). Ce coussin doit avoir la dimension de la place qu'il doit occuper entre le violon et le milieu de la clavicule. On fait l'essai des dimensions du coussin jusqu'à ce que le violon soit absolument et sûrement immobile, sans que le violon touche le haut du bras.

Le violon placé de cette façon, solidement maintenu, on exécute les exercices de l'articulation du coude et on touche la tête du violon avec le pouce et les autres doigts tendus. On comprendra facilement que l'articulation de la main gauche dans ses fonctions doit être aussi libre que l'articulation de la main droite. La souplesse de l'articulation de la main est la preuve véritable et certaine de la légèreté du bras. On amène le bras en dedans jusqu'au milieu du corps: par ce moyen les doigts prennent leur place naturelle. *(Fig. XIX jusque XXII.)* Cette façon de jouer présente un réel avantage et facilite aussi la tension des plus petits doigts. Par cette position du bras, l'exécution des dixièmes, des octaves avec les doigtés 1—3, 2—4 et autres doigtés analogues loin sur la touche, sera extraordinairement facilitée.

J'arrive maintenant à la question capitale du perfectionnement de la main gauche: les changements de positions et l'étude des gammes. Toute technique a sa racine dans l'étude des gammes et seuls une absolue facilité et un imperceptible change-

leichtert auch für die kleinsten Finger das Spannen. Durch die Armstellung nach einwärts wird das Spiel von Dezimen, Oktaven mit Fingersätzen 1—3, 2—4 und ähnlichen weiten Griffen ungemein erleichtert.

Ich komme jetzt zur Hauptfrage der Ausbildung der linken Hand: zu den Verbindungen der Lagen und dem Tonleiterspiel. Alle Technik wurzelt im Tonleiterspiel, und nur ein absolut leichter und unhörbarer Lagenwechsel ermöglicht ein vollendetes Tonleiterspiel. Um dieses zu erreichen, muß der Lagenwechsel aus dem Arm geschehen, die Finger müssen gleichzeitig mit dem Daumen in unhörbarer Weise die Lage wechseln, wie ich in nachfolgenden Spezialübungen angebe. Die Finger müssen so wenig wie möglich aufgehoben werden; wie schon gesagt, hindert ein hohes Aufheben der Finger die Schnelligkeit *(Verbindungen der Lagen: Bilder XXIII 1. Lage, XXIV 2. Lage, XXV 3. Lage, XXVI 4. Lage und XXVII 5. Lage).*

Es gibt wohl auch unter den größten Geigern heutzutage keinen, der so schnell, leicht und mit so unhörbarem Lagenwechsel spielte, wie es Sarasate tat. Und das Geheimnis dieser nie versagenden Technik war: Höchste Lockerheit — höchste Sicherheit! Was dem Genie oft von der Natur gegeben wird, kann man je nach Begabung und rationeller Unterweisung lernen. Man denke nur stets daran, daß alle Technik im Gehirn sitzt, vom Gehirn aus dirigiert wird; und bevor man an die Beherrschung der höheren technischen Schwierigkeiten herantritt, sorge man dafür, daß man die Geige und den Bogen bewußt in natürlicher Weise behandele. Dann werden auch alle Qual und Unzufriedenheit wegfallen und desto aussichtsreicher wird man an den musikalischen Teil des Studiums herangehen können.

of scales. All execution is based upon scale-playing; perfection in scale-playing is only arrived at by the power to pass easily and inaudibly from one position to another. To accomplish this the actual change of position must be effected by means of the arm; the fingers meanwhile operating simultaneously with the thumb in the inaudible transition; this is exemplified in the appended exercises. As already remarked the finger should be raised as little as possible, for any undue elevation will merely retard the necessary rapidity.

Connection of Positions
Figures XXIII (1st pos.),
XXIV (2nd pos.),
XXV (3rd pos.),
XXVI (4th pos.),
XXVII (5th pos.).

Of all the great violin-players of the present day there is probably not one who has brought the art of changing positions to such perfection as did the late Senor Sarasate. And what was the secret of that never failing technique? Perfect looseness — perfect certainty. The endowments which genius so often receives from Nature can also, with the aid of able and rational instruction, be acquired by talent of more moderate degree. One must bear in mind that the seat of all technique is to be found in the brain, and that everything is controlled by the brain. Before approaching, therefore, the conquest of the higher technical difficulties, let the student feel confident that he can handle both violin and bow with perfect naturalness. Then only will trouble and vexation of spirit disappear, and the student be ready to turn to the more artistic and musical side of his work with assured prospects of success.

ment de position rendent possible une parfaite exécution de la gamme. Pour atteindre à ce résultat, le changement de position doit se faire du bras, les doigts doivent changer de position de façon imperceptible et simultanément avec le pouce, comme je l'indique dans l'exercice suivant. Les doigts devront être levés aussi peu que possible, sous peine de nuire à la rapidité.

(Les changements de positions:)
Fig. XXIII (1ère position)
XXIV (2e position)
XXV (3e position)
XXVI (4e position)
XXVII (5e position)

Parmi les plus grands violonistes de notre époque nuls ne jouent avec une telle agilité et un tel changement imperceptible de position que ne le faisait Sarasate. Et le secret de ceci fut une technique qui ne lui fit jamais défaut: la plus grande légèreté — la plus grande sûreté! Ce que la nature a souvent donné au génie, chacun peut l'acquérir par le savoir et un enseignement rationel. Qu'on pense constamment que toute technique réside dans le cerveau, qu'elle est dirigée par lui et avant qu'on arrive à la maîtrise des plus hautes difficultés techniques, on veillera à ne travailler le violon et l'archet que de la façon la plus naturelle, comme cela a été indiqué. Alors le tourment et le mécontentement disparaîtront, d'autant plus qu'on aura la perspective proche de pouvoir se consacrer au côté musical proprement dit.



Bild I. Kneten des rechten Armes.
Fig. I. Kneading or massaging the right arm.
Fig. I. Pétrissage ou massage du bras droit.



Bild II. Der Lehrer führt die Hand des Schülers.
Fig. II. The teacher guides the pupil's hand.
Fig. II. Le professeur dirige le bras de l'élève.

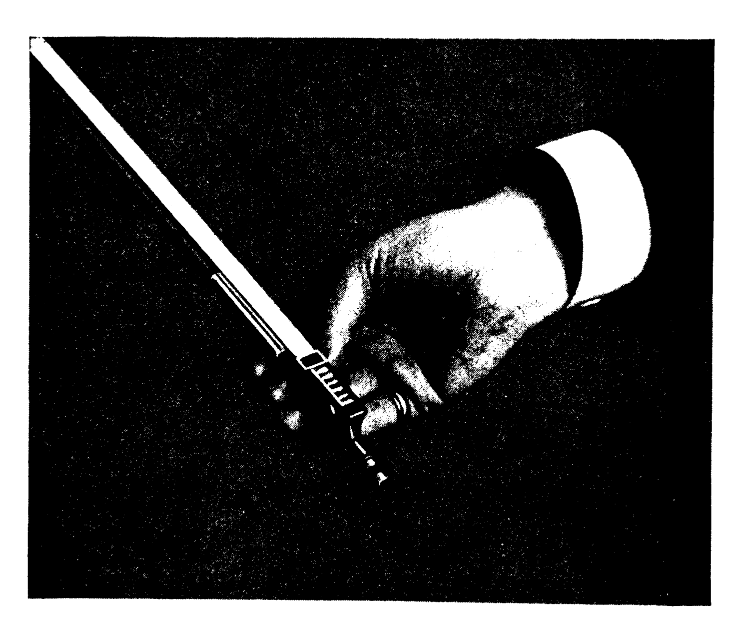


Bild III. Richtige Haltung des Bogens.

Fig. III. How to hold the bow correctly.

Fig. III. Comment il faut tenir l'archet.



Bild IV. Falsche Haltung des Bogens: das Anlegen der ganzen Fingerkuppe.
Fig. IV. Incorrect method of holding the bow: use of entire upper joint of thumb.
Fig. IV. Tenue incorrecte de l'archet: appui de toute la première phalange du pouce.

Aufnahmen von C. Brasch, Hof-Photograph, Berlin.



Bild V. Richtige Bogenhaltung am Frosch.
Fig. V. Correct position: nut of bow.
Fig. V. Tenue correcte: au talon.



Bild VI. Richtige Bogenhaltung in der Mitte des Bogens.
Fig. VI. Correct position: middle of bow.
Fig. VI. Tenue correcte: au milieu.



Bild VII. Richtige Bogenhaltung an der Spitze des Bogens.
Fig. VII. Correct position: point of bow.
Fig. VII. Tenue correcte: à la pointe.

Missing
Page

Missing
Page

Missing Page

Missing Page



Bild XXI. Die natürliche Stellung der Finger in der I. Lage.
Fig. XXI. Natural position of the fingers in the first position.
Fig. XXI. Tenue naturelle des doigts dans la 1ère position.



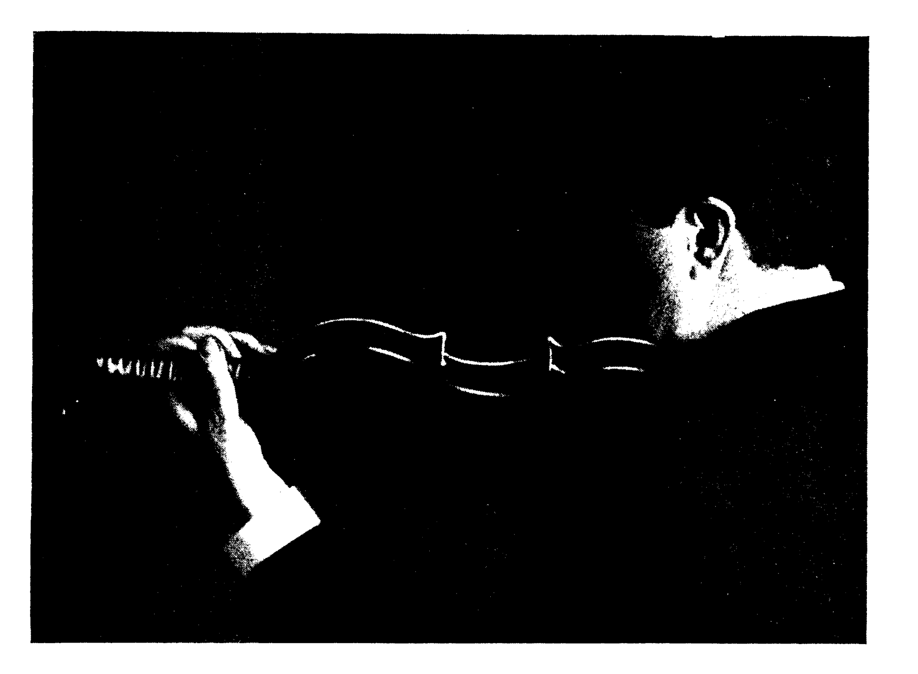
Bild XXII. Die natürliche Stellung der Finger in der höchsten Lage.
Fig. XXII. Natural position of the fingers in the highest position.
Fig. XXII. Tenue naturelle des doigts dans la plus haute position.



Bild XXIII. Verbindung der I. Lage.
Fig. XXIII. Connecting the 1st position.
Fig. XXIII. Reliant la 1ère position.



Bild XXIV. Verbindung der II. Lage.
Fig. XXIV. Connecting the 2nd position.
Fig. XXIV. Reliant la 2de position.



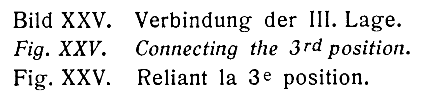


Bild XXV. Verbindung der III. Lage.
Fig. XXV. Connecting the 3rd position.
Fig. XXV. Reliant la 3e position.



Bild XXVI. Verbindung der IV. Lage.
Fig. XXVI. Connecting the 4th position.
Fig. XXVI. Reliant la 4e position.

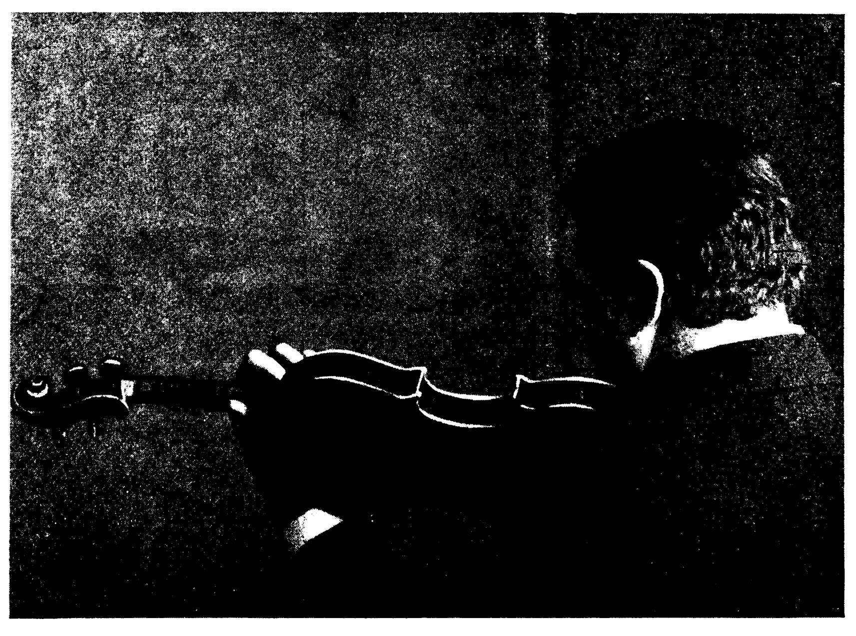


Bild XXVII. Verbindung der V. Lage.
Fig. XXVII. Connecting the 5th position.
Fig. XXVII. Reliant la 5e position.

Spezialübungen zur Ausbildung des Lagenwechsels, als wichtigstes technisches Moment des Geigenspiels.

Jede Übung 5 Mal wiederholen. Finger liegen lassen.

Nach *jeder* Übung (zur Kontrolle der Lockerheit des Armes) den Arm herunterfallen lassen. Bild XVI.

***Special exercises** for cultivating the changing of position: the most important technical factor of violin playing.*

Repeat each exercise 5 times.

Leav the fingers.

In order to test its condition, the arm should be allowed to drop after each *exercise. Fig. XVI.*

Etudes spéciales pour perfectioner le changement de position: le point le plus important de la technique du violon..

Répéter 5 fois chaque exercice.

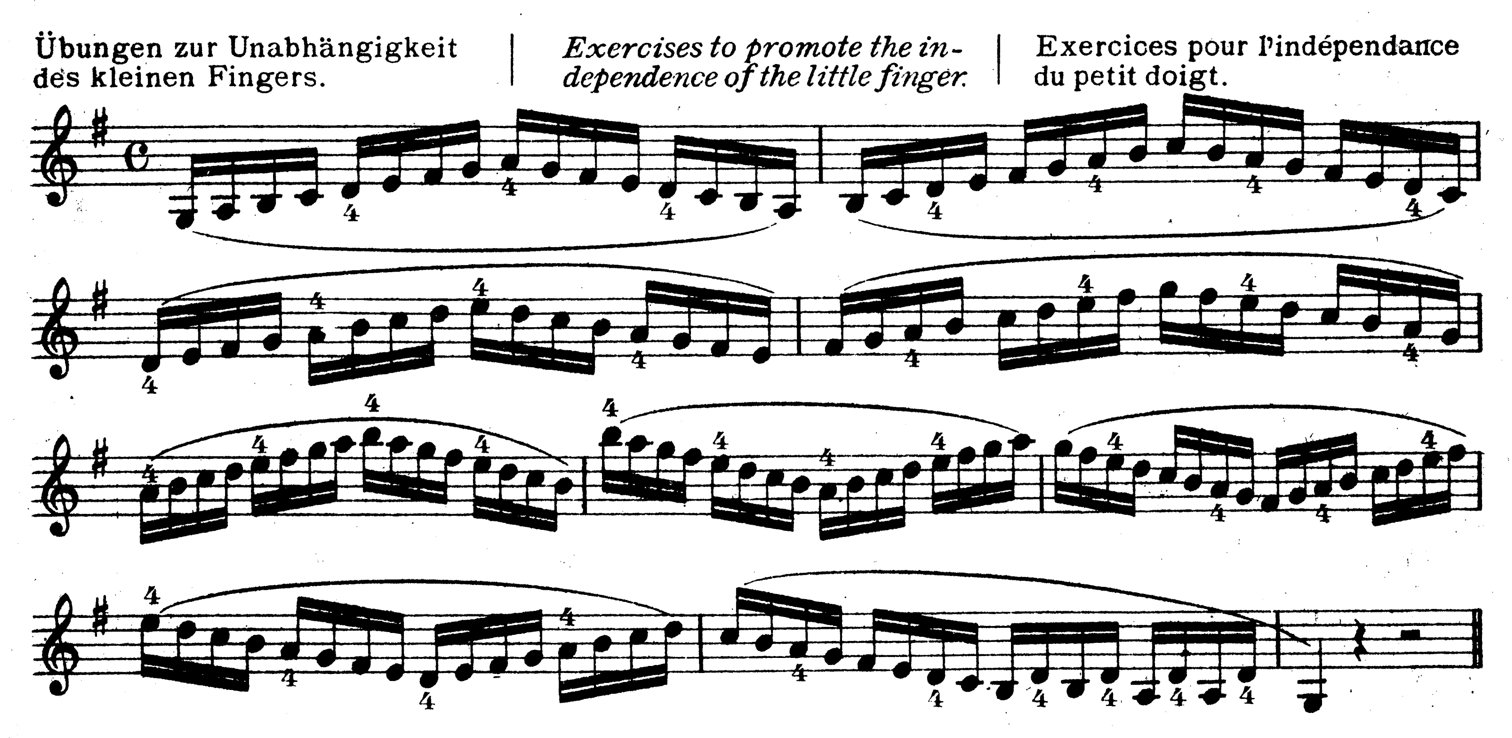
Laisser les doigts.

Laissez tomber le bras, après *chaque* exercice, afin d'en contrôler la sûreté. Tabl. XVI.
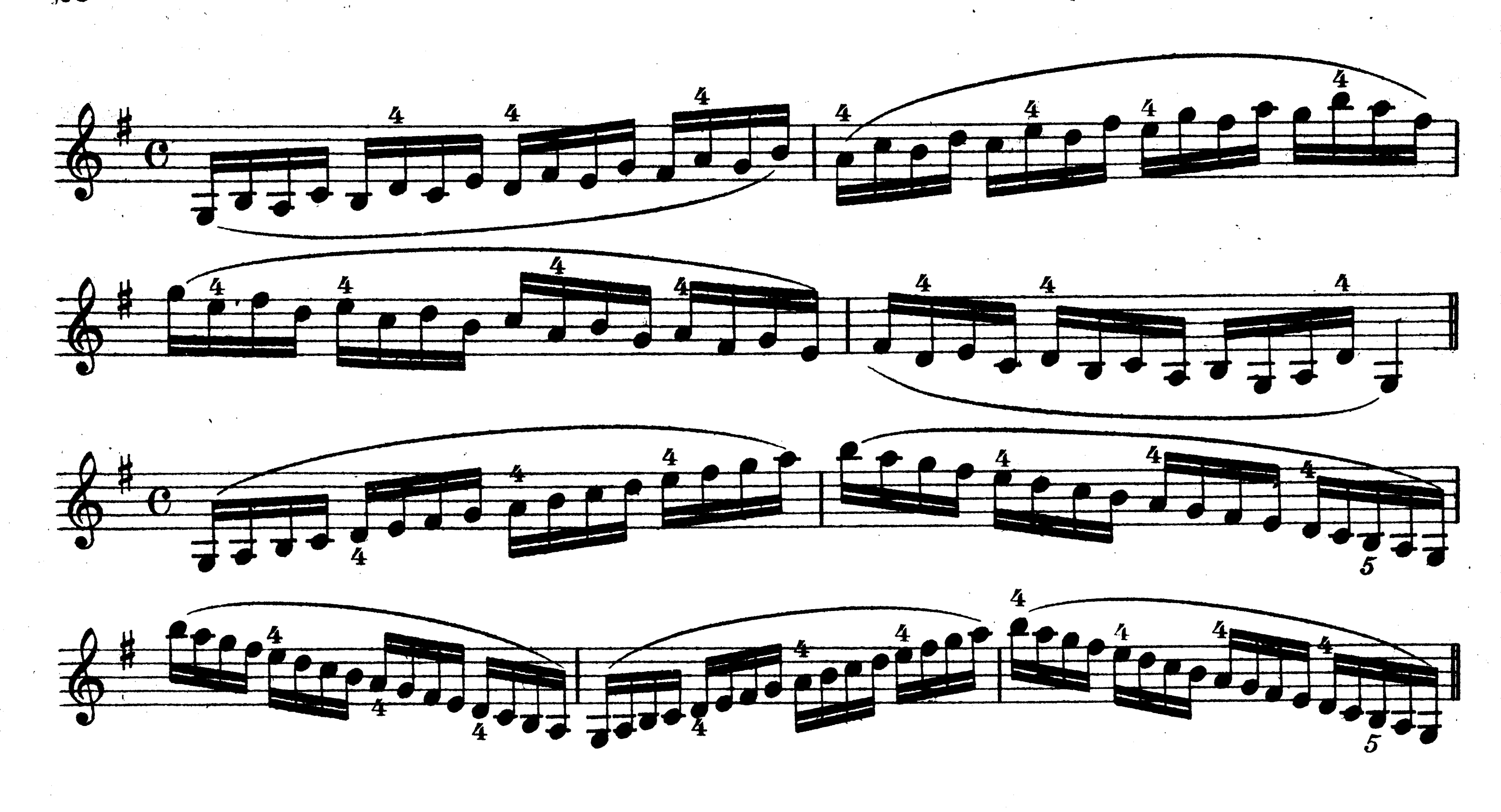
Übungen zur Unabhängigkeit des kleinen Fingers.

Exercises to promote the independence of the little finger.

Exercices pour l'indépendance du petit doigt.



Ed. Bote & G. Bock, Berlin.



Verbindungen der I^{ten} und II^{ten} Position und umgekehrt.

To connect the 1st and 2nd positions and vice-versâ.

Passages de la 1ère à la 2de position et vice-versa.
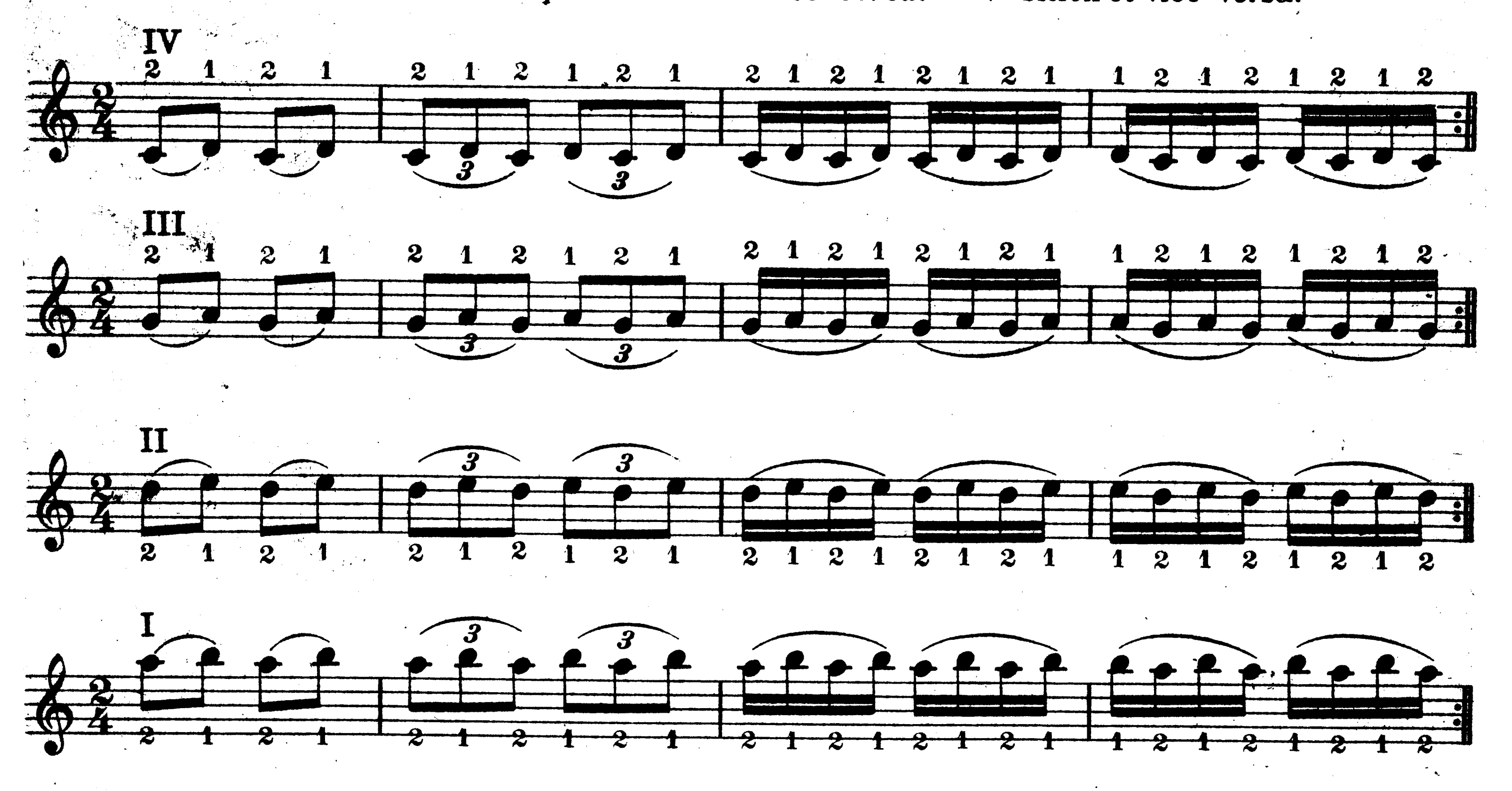
IV

III
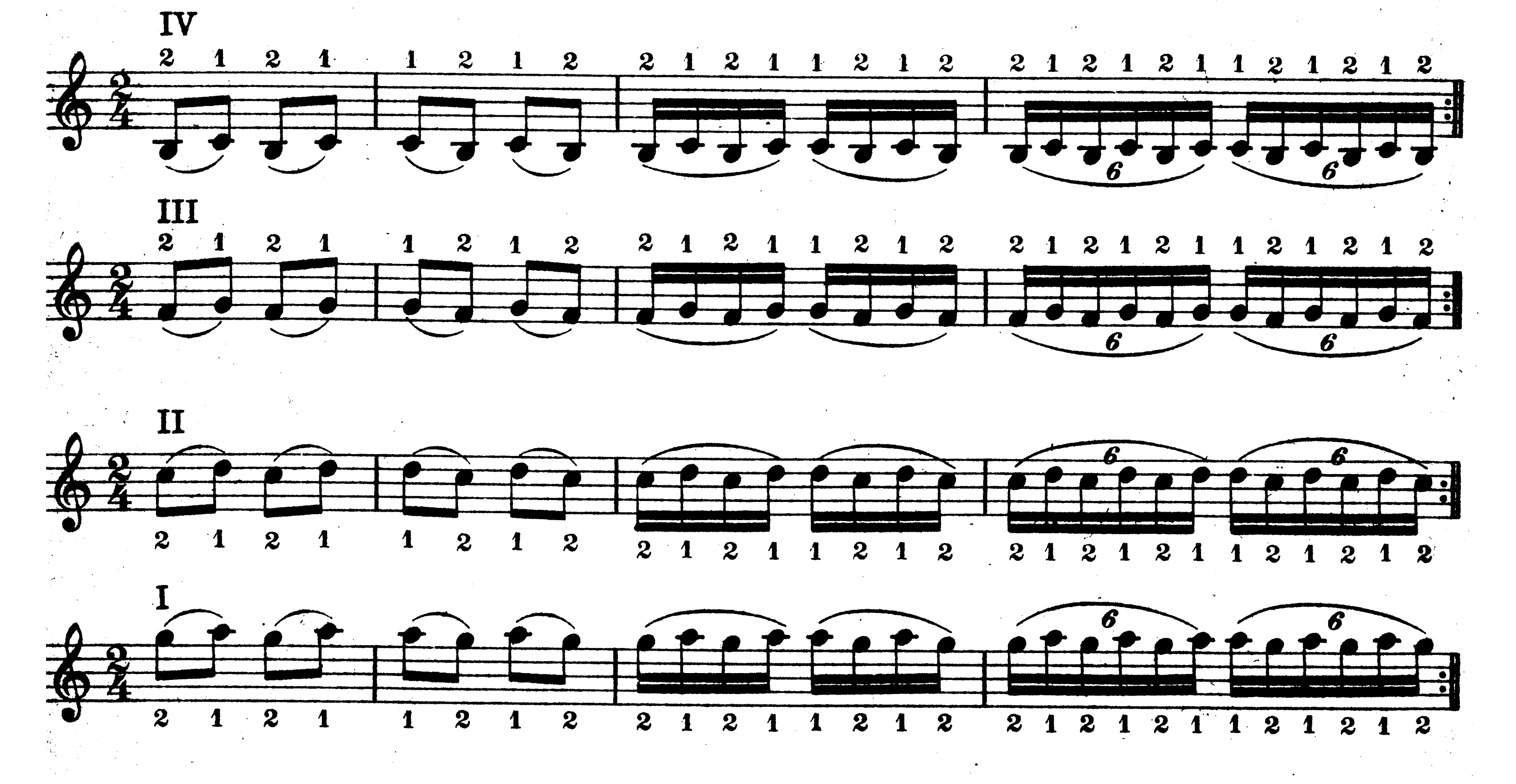
II
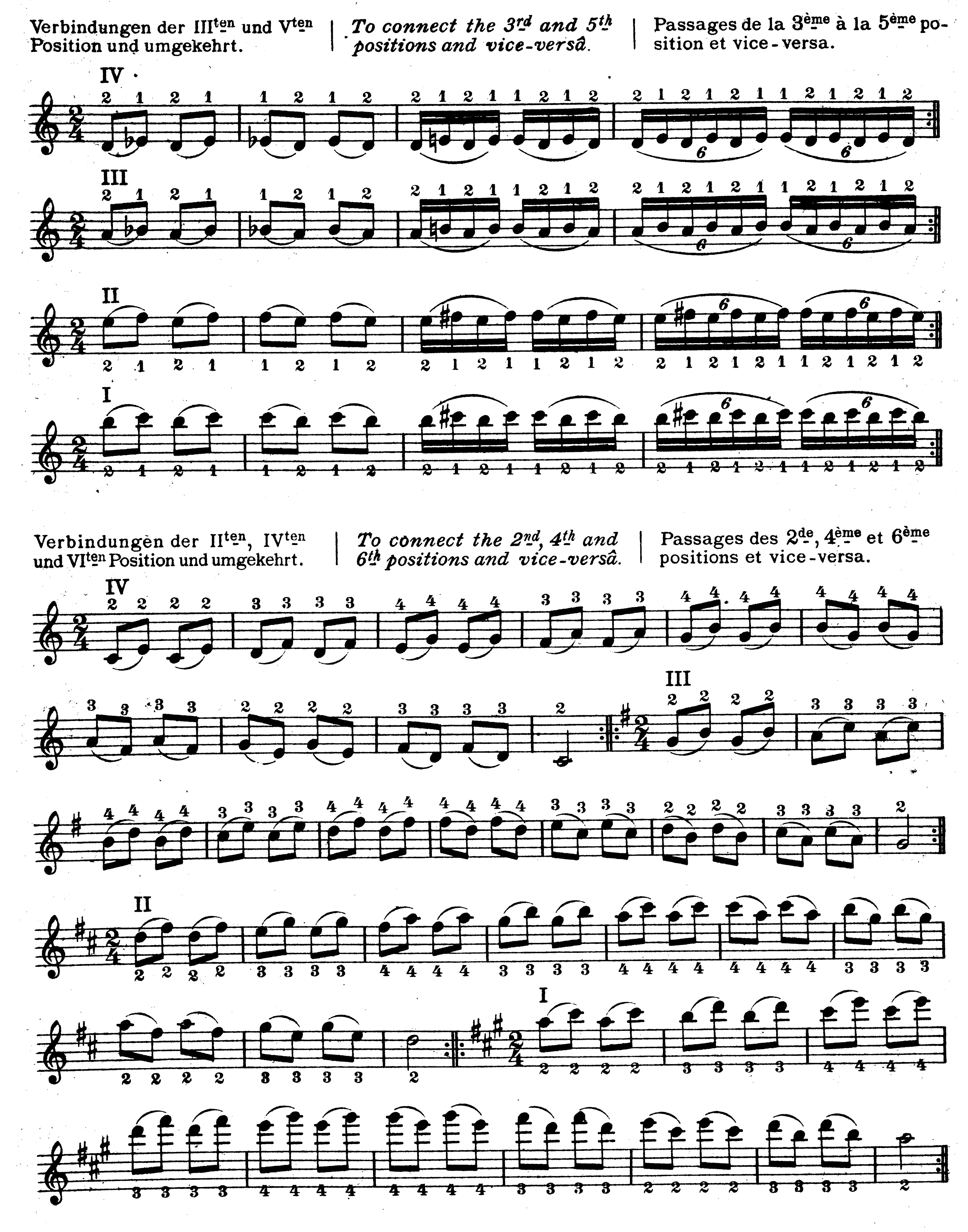
I

Verbindungen der II^ten und IV^ten Position und umgekehrt. | *To connect the 2nd and 4th positions and vice-versâ.* | Passages de la 2de à la 4ème position et vice-versa.

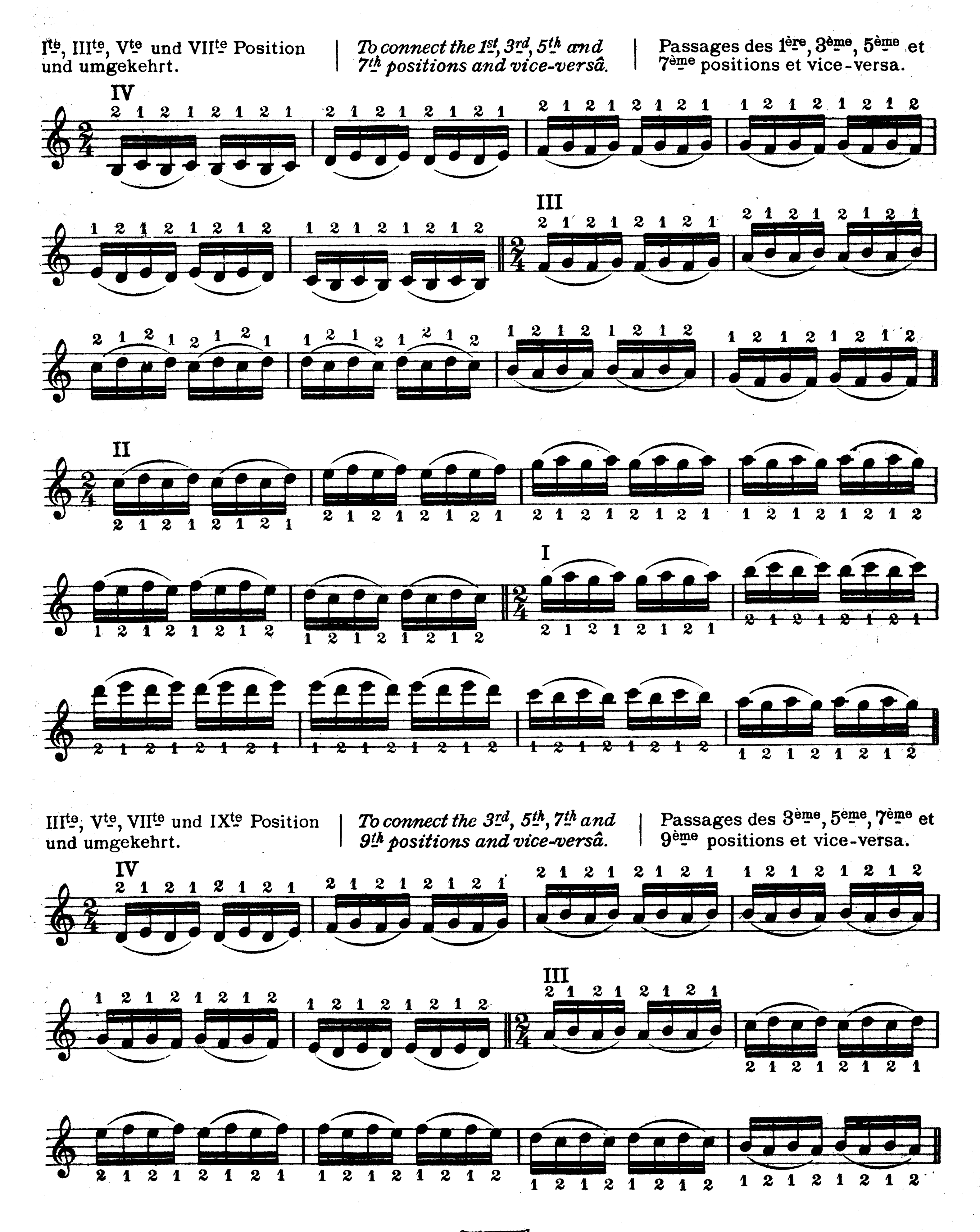


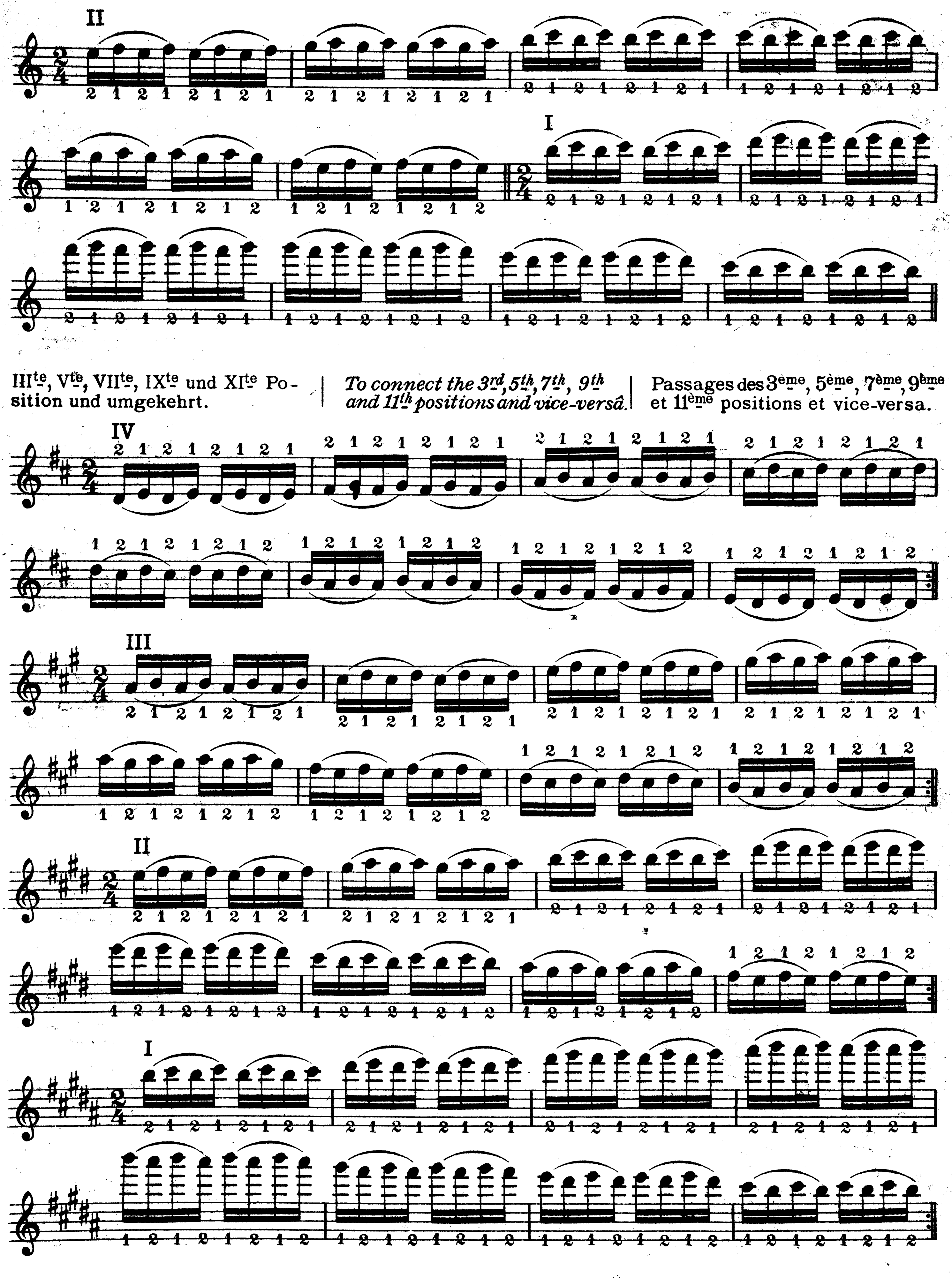
Verbindungen der I^ten und III^ten Position und umgekehrt. | *To connect the 1st and 3rd positions and vice-versâ.* | Passages de la 1ère à la 3ème position et vice-versa.




Verbindungen der III^{ten} und V^{ten} Position und umgekehrt.
To connect the 3rd and 5th positions and vice-versâ.
Passages de la 3ème à la 5ème position et vice-versa.
IV
III
II
I
Verbindungen der II^{ten}, IV^{ten} und VI^{ten} Position und umgekehrt.
To connect the 2nd, 4th and 6th positions and vice-versâ.
Passages des 2de, 4ème et 6ème positions et vice-versa.
IV
III
II
I

B. & B.
18091


Iᵗᵉ, IIIᵗᵉ, Vᵗᵉ und VIIᵗᵉ Position und umgekehrt.
To connect the 1st, 3rd, 5th and 7th positions and vice-versâ.
Passages des 1ère, 3ème, 5ème et 7ème positions et vice-versa.
IV
III
II
I
IIIᵗᵉ, Vᵗᵉ, VIIᵗᵉ und IXᵗᵉ Position und umgekehrt.
To connect the 3rd, 5th, 7th and 9th positions and vice-versâ.
Passages des 3ème, 5ème, 7ème et 9ème positions et vice-versa.
IV
III



III^{te}, Vte, VII^{te}, IX^{te} und XI^{te} Position und umgekehrt.

To connect the 3rd, 5th, 7th, 9th and 11th positions and vice-versâ.

Passages des 3ème, 5ème, 7ème, 9ème et 11ème positions et vice-versa.

IIte, IVte, VIte und VIIIte Position und umgekehrt.

To connect the 2nd, 4th, 6th and 8th positions and vice-versâ.

Passages des 2de, 4ème, 6ème et 8ème positions et vice-versa.

IV

III
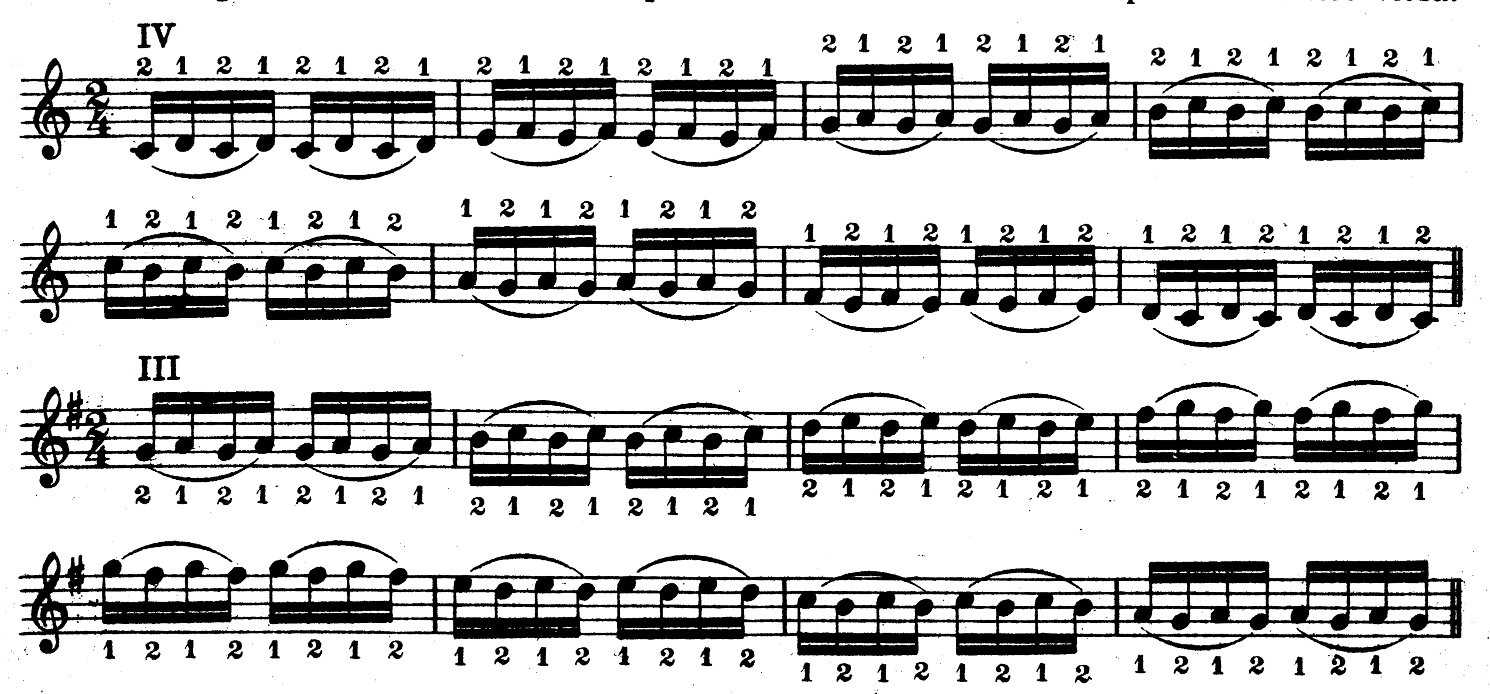
II

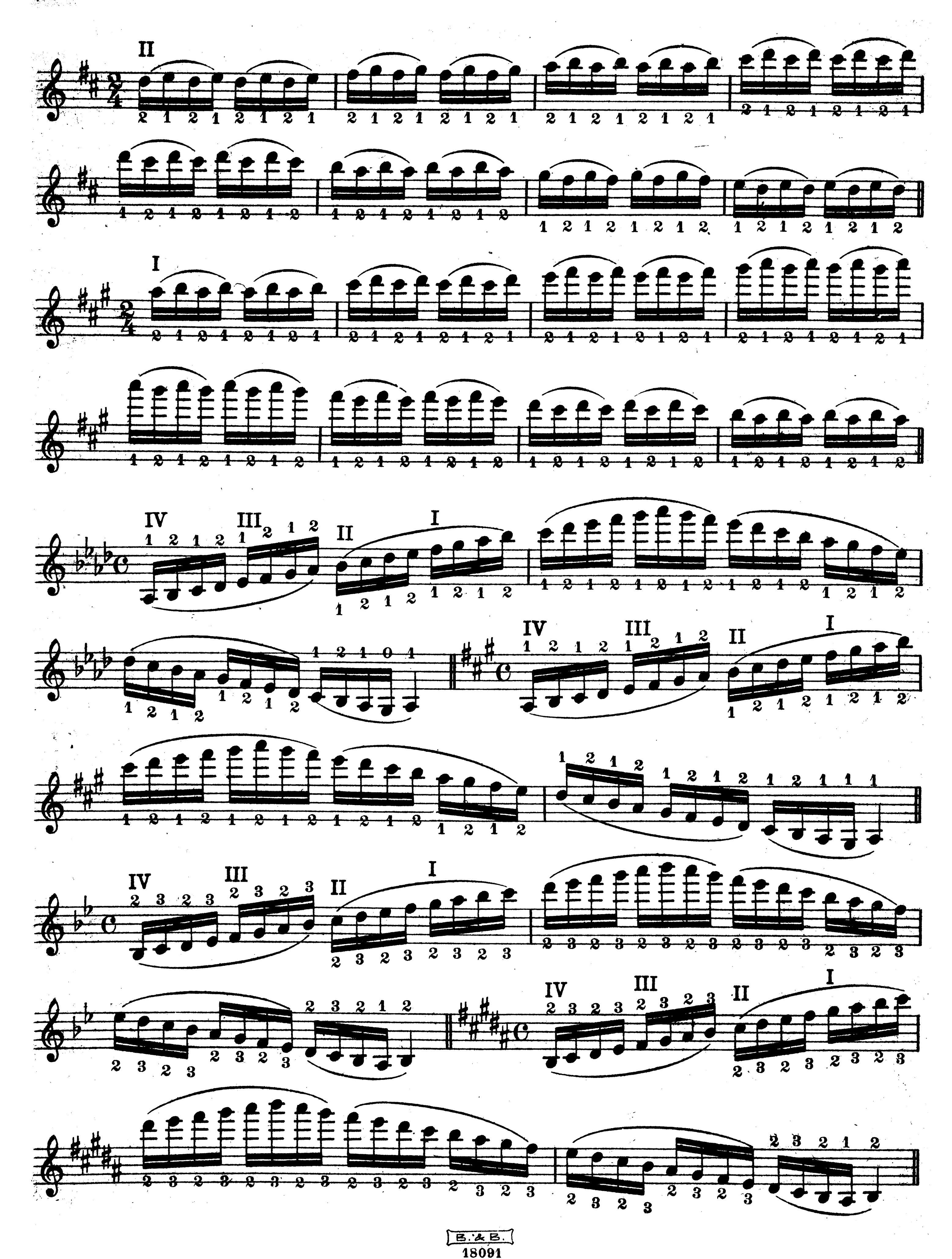
I

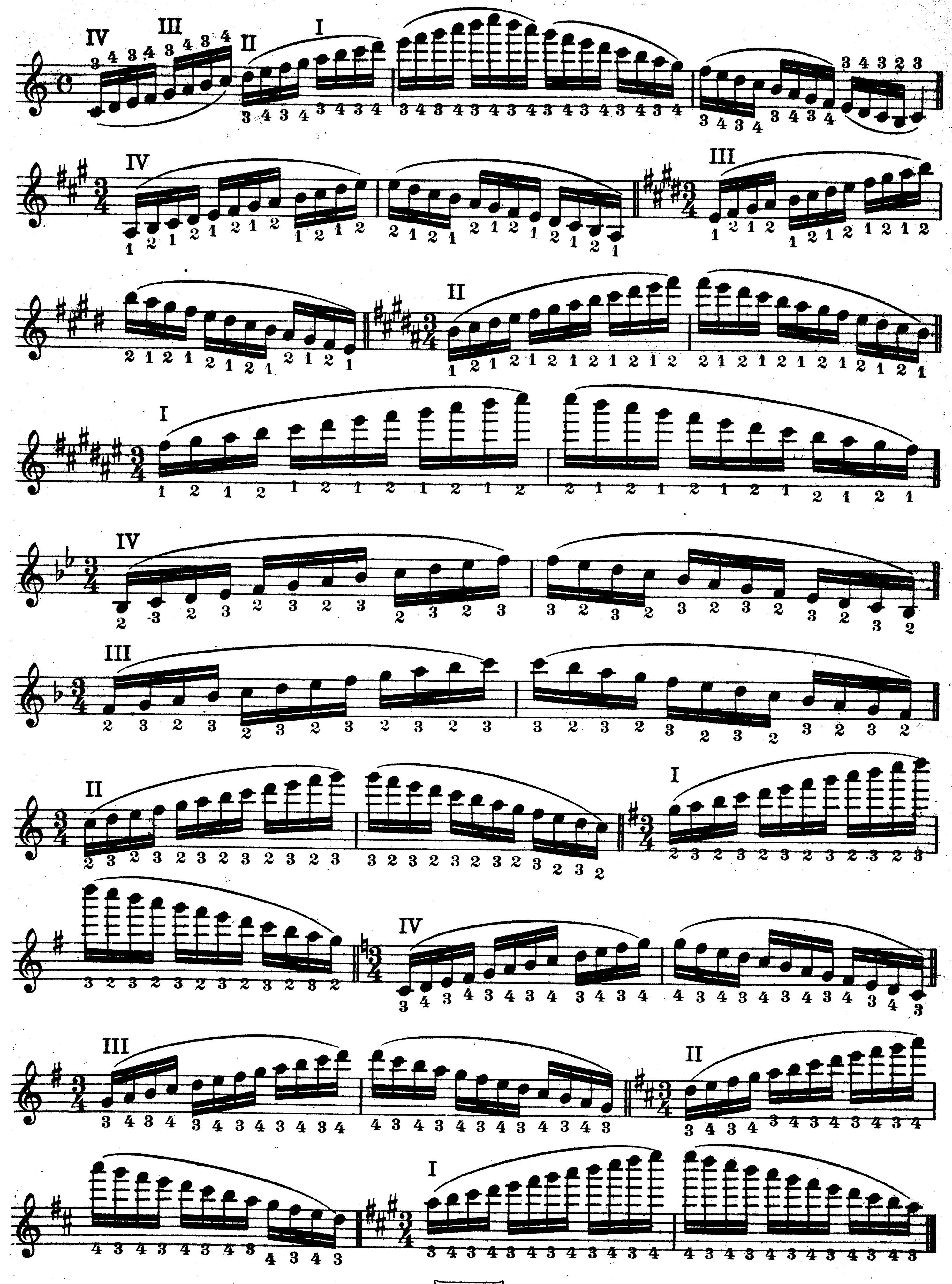
IIte, IVte, VIte, VIIIte und Xte Position und umgekehrt.

To connect the 2nd, 4th, 6th, 8th and 10th positions and vice-versâ.

Passages des 2de, 4ème, 6ème, 8ème et 10ème positions et vice-versa.




II
I
IV
III
II
I
IV
III
II
I
IV
III
II
I
IV
III
II
I


IV
III
II
I
IV
III
II
I
IV
III
II
I
IV
III
II
I

Handgelenk - Übungen.
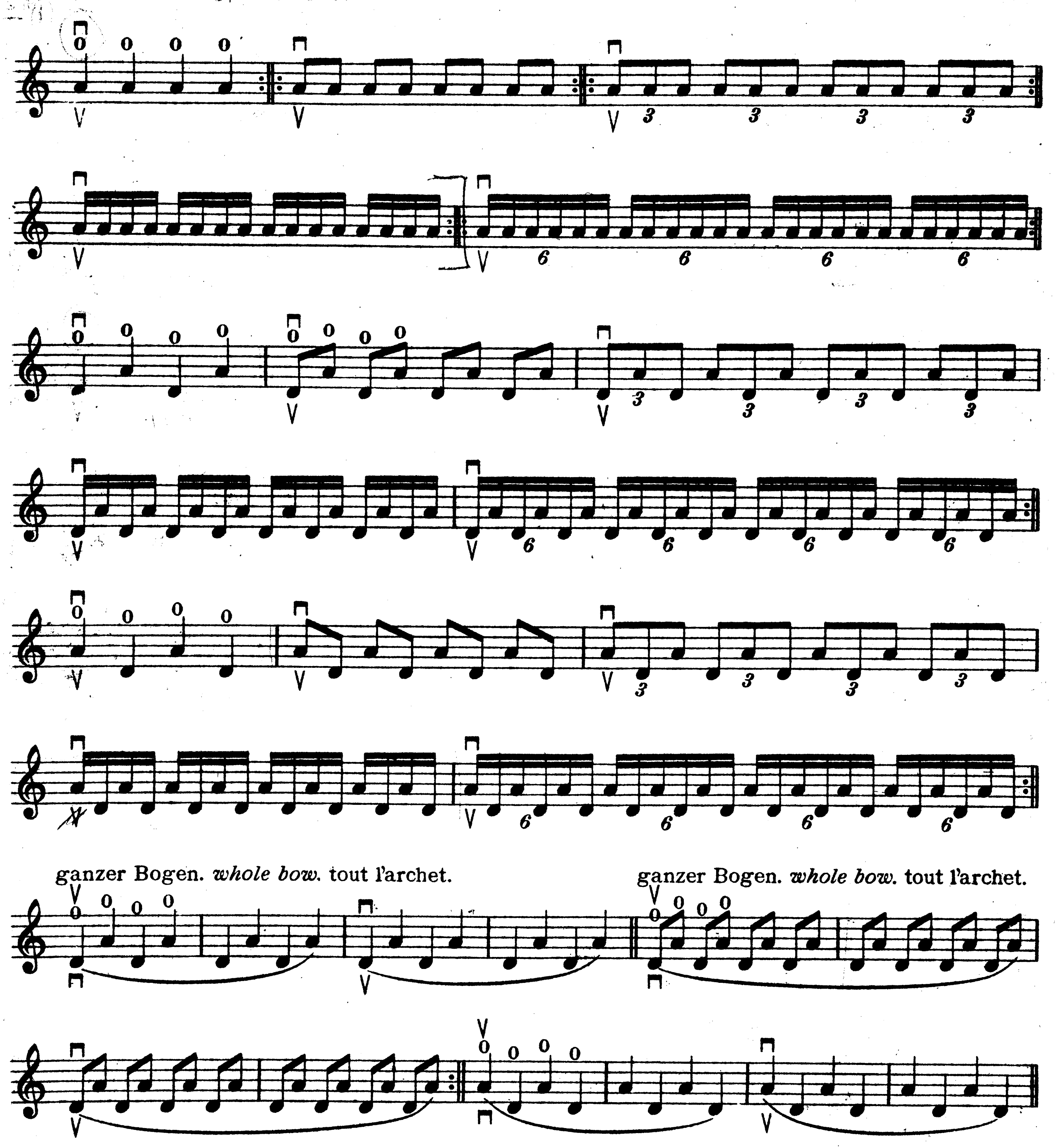
Bei vollkommen ruhiger Armhaltung nur aus dem Handgelenk zu üben. Zuerst in der Mitte des Bogens, dann am Frosch und an der Spitze.
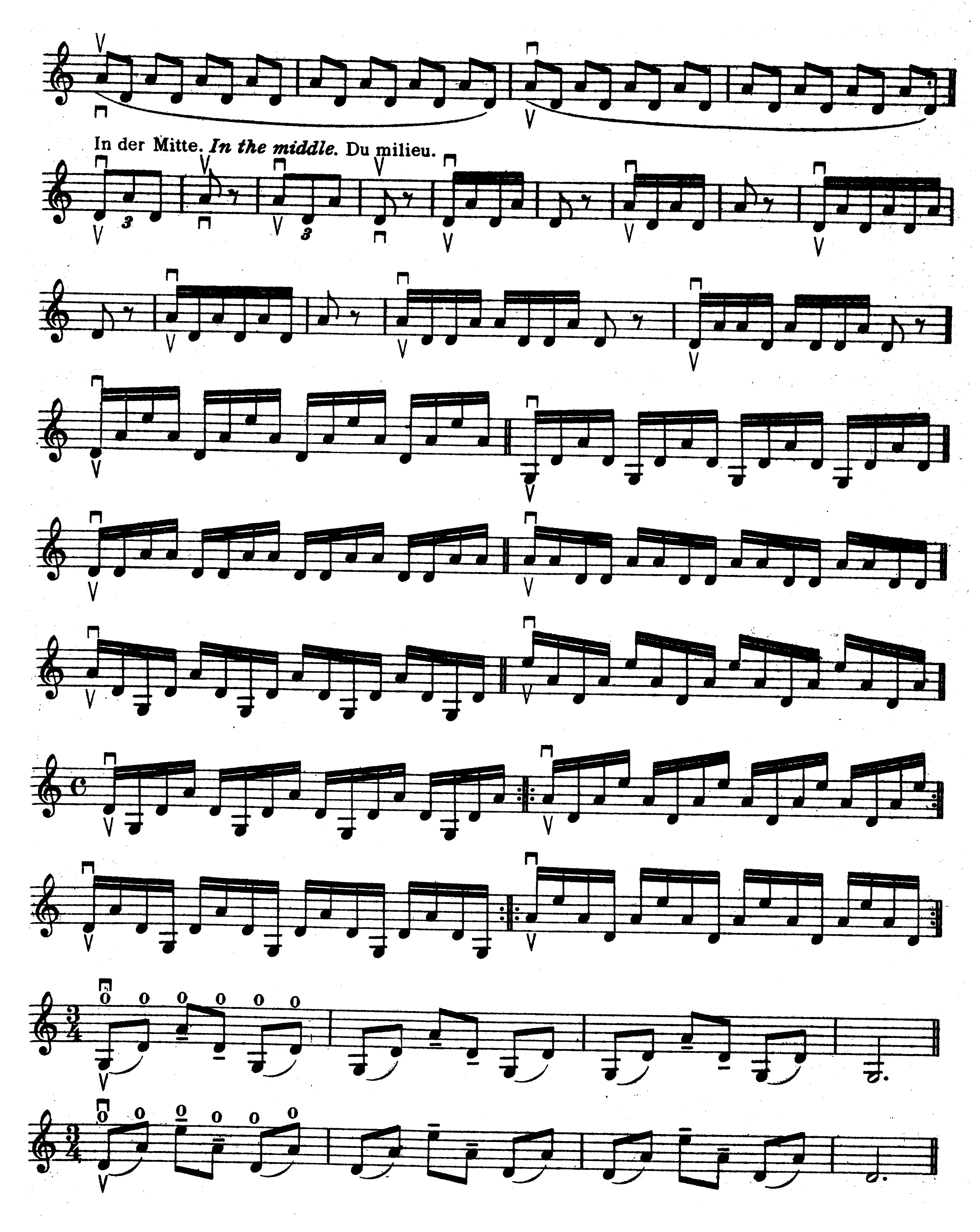
Wrist exercises.
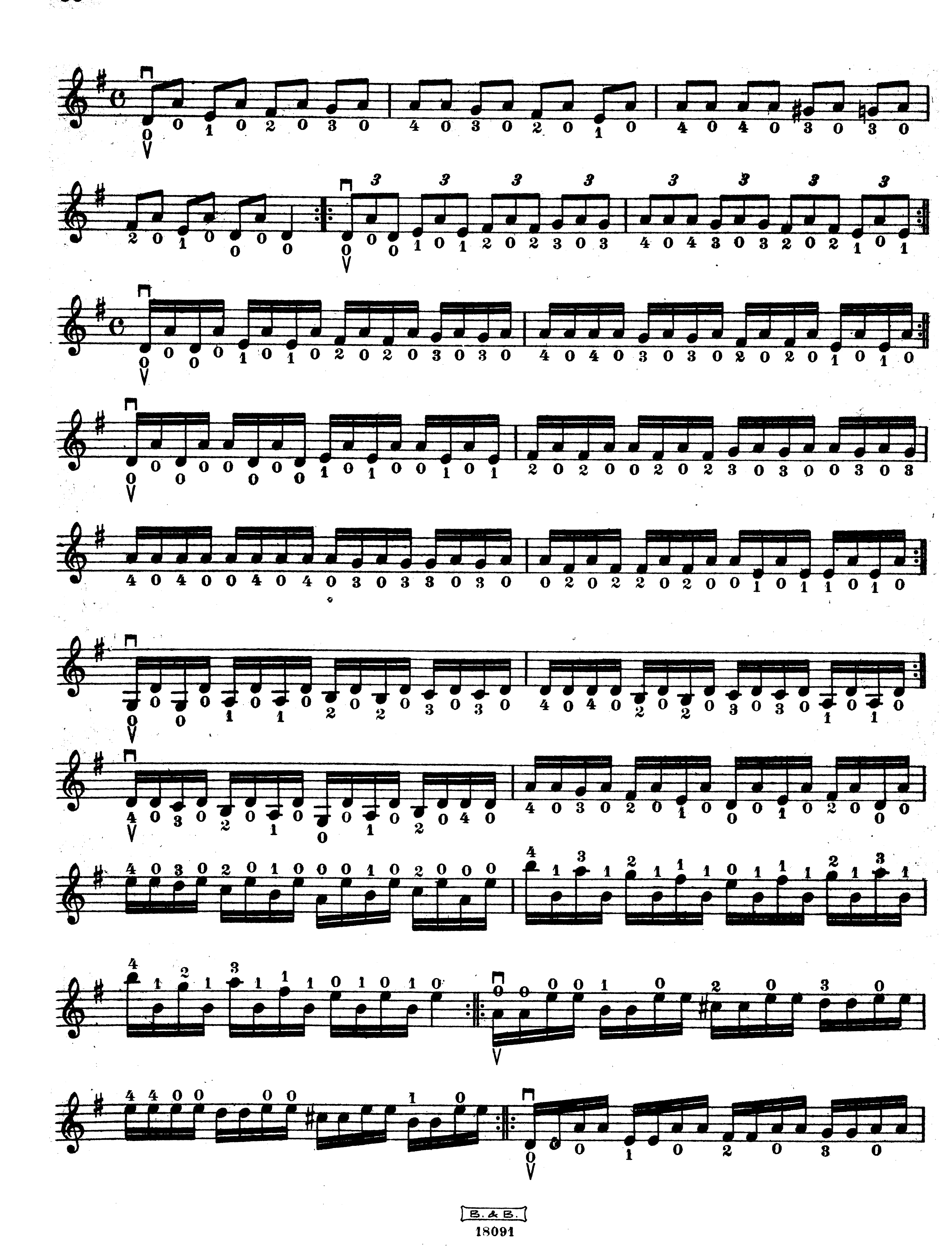
To be practised from the wrist with the arm held in perfect repose; first at the middle of the bow, then at the nut, and lastly at the point.
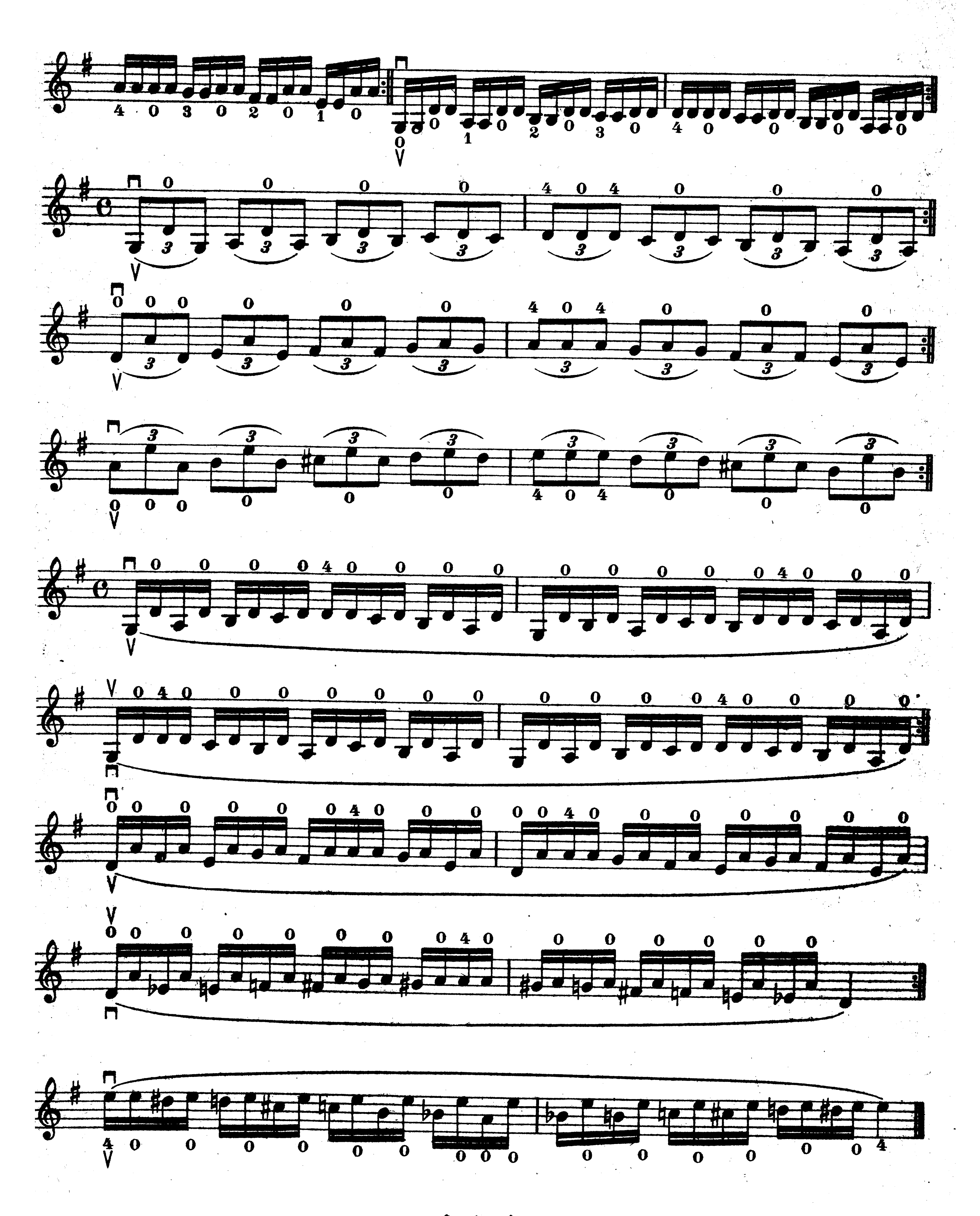
Exercises de poignet.

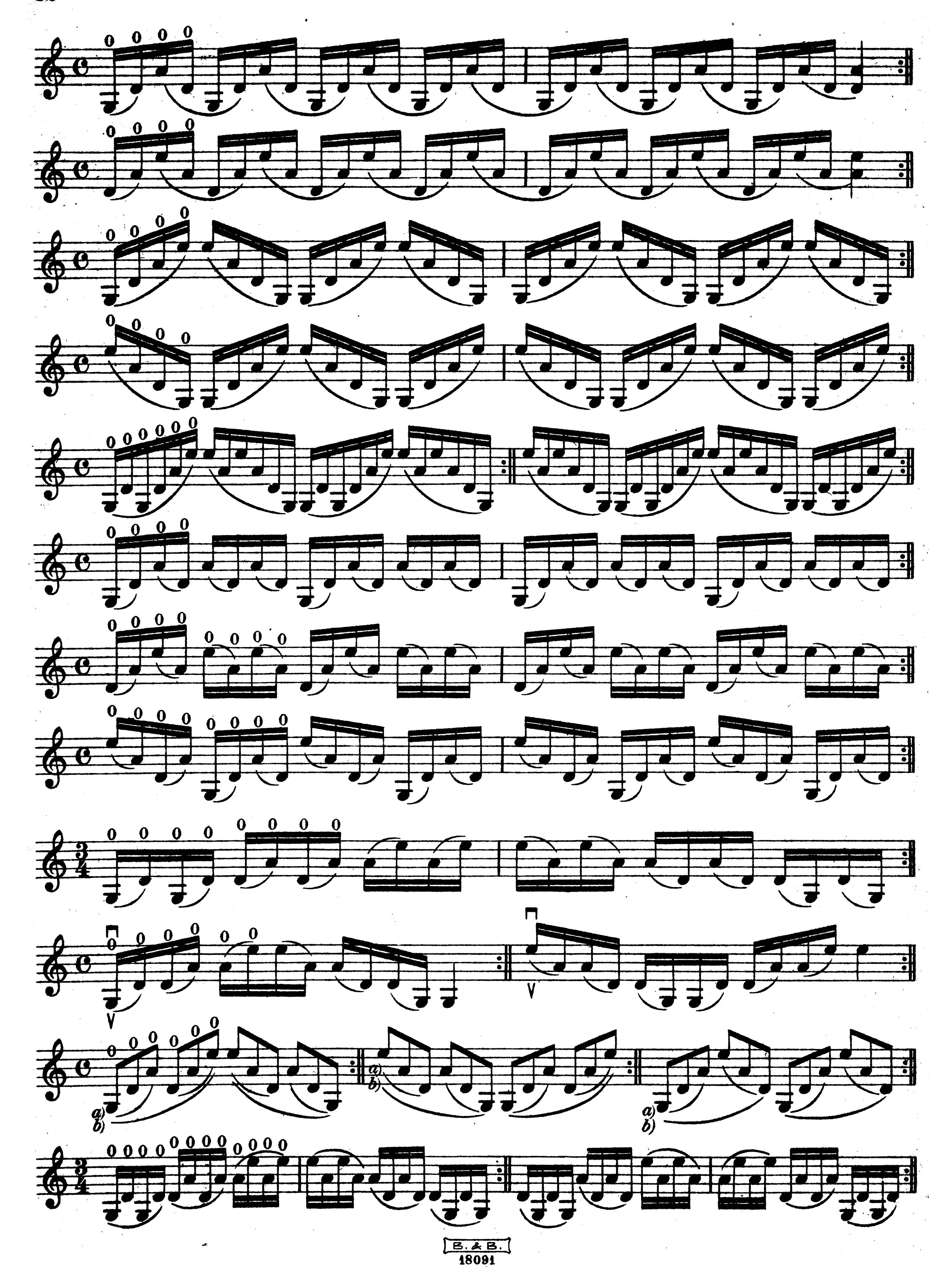
À travailler pour la parfaite tranquillité du bras et l'articulation de la main. D'abord du milieu de l'archet, ensuite du talon et de la pointe.

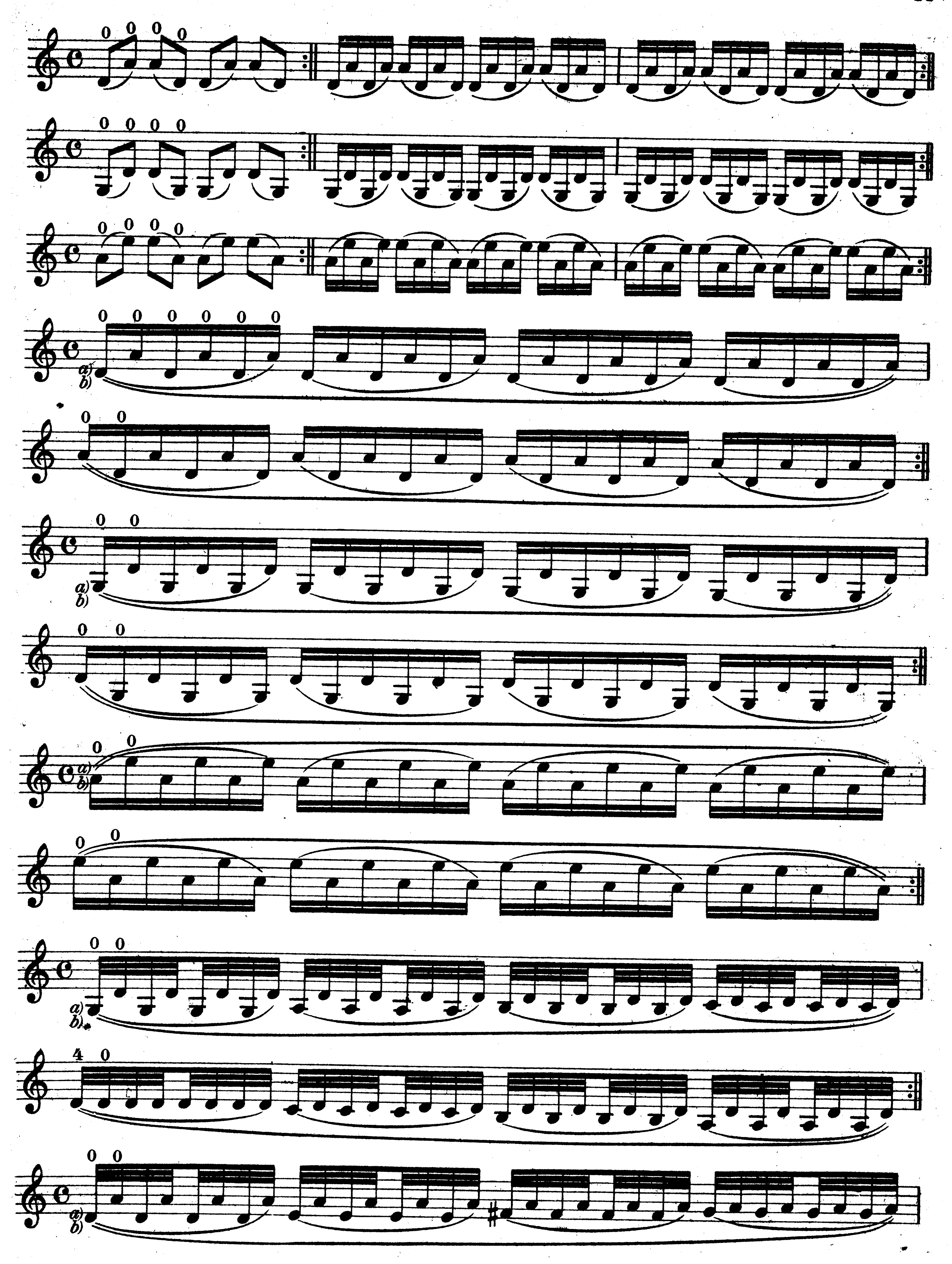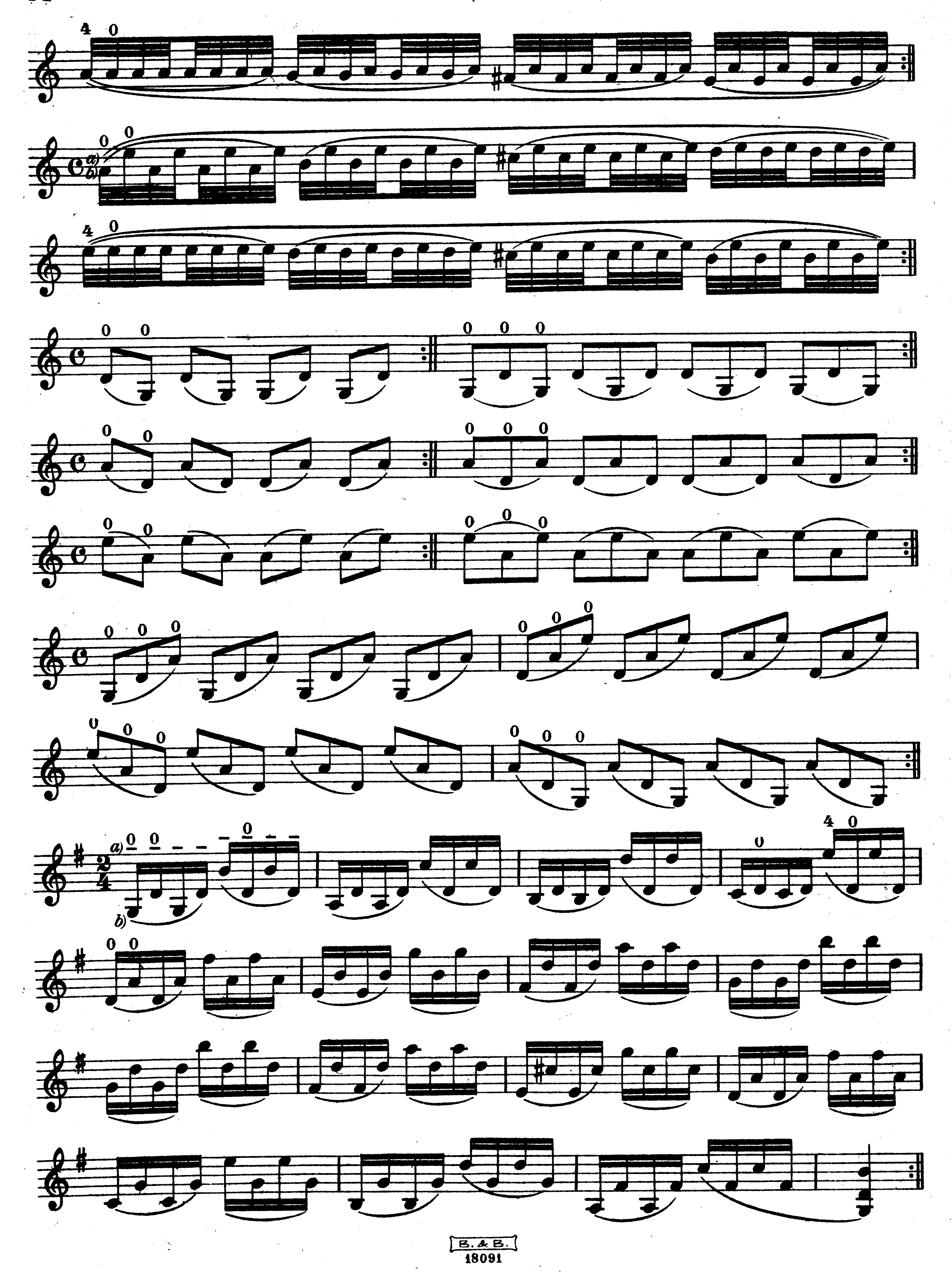



In der Mitte. In the middle. Du milieu.








a)
b)

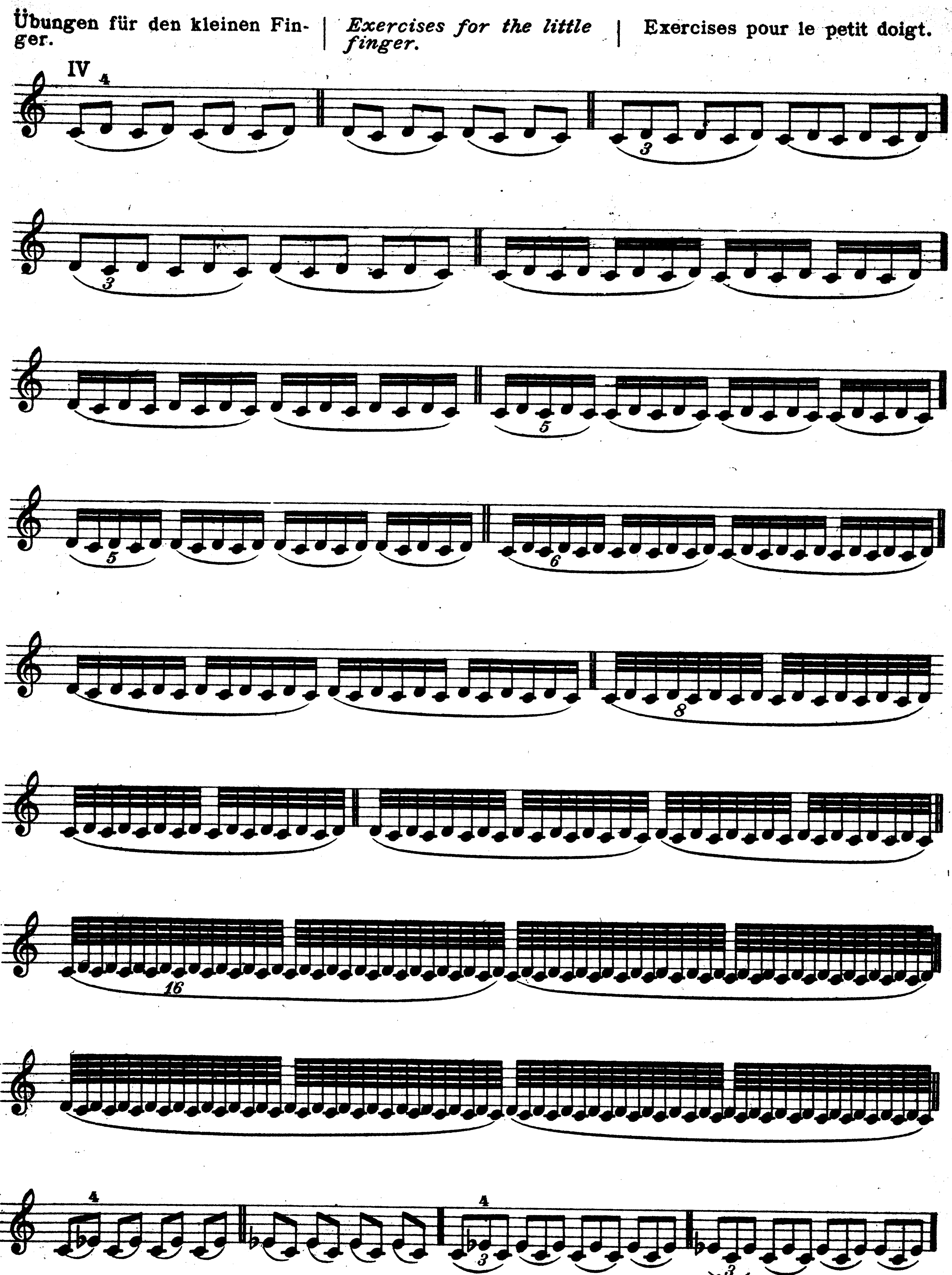


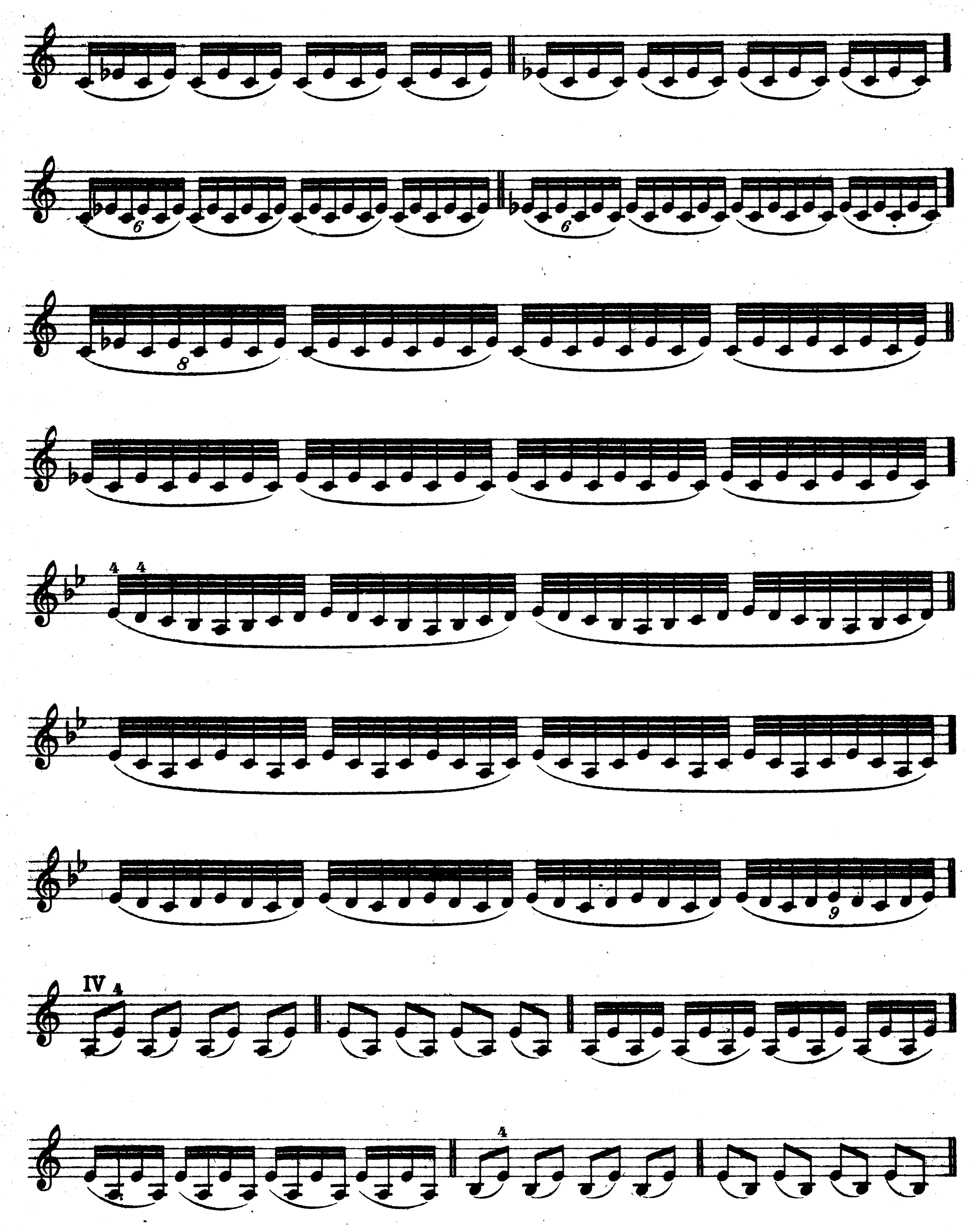
In der Mitte. *In the middle.* Du milieu.
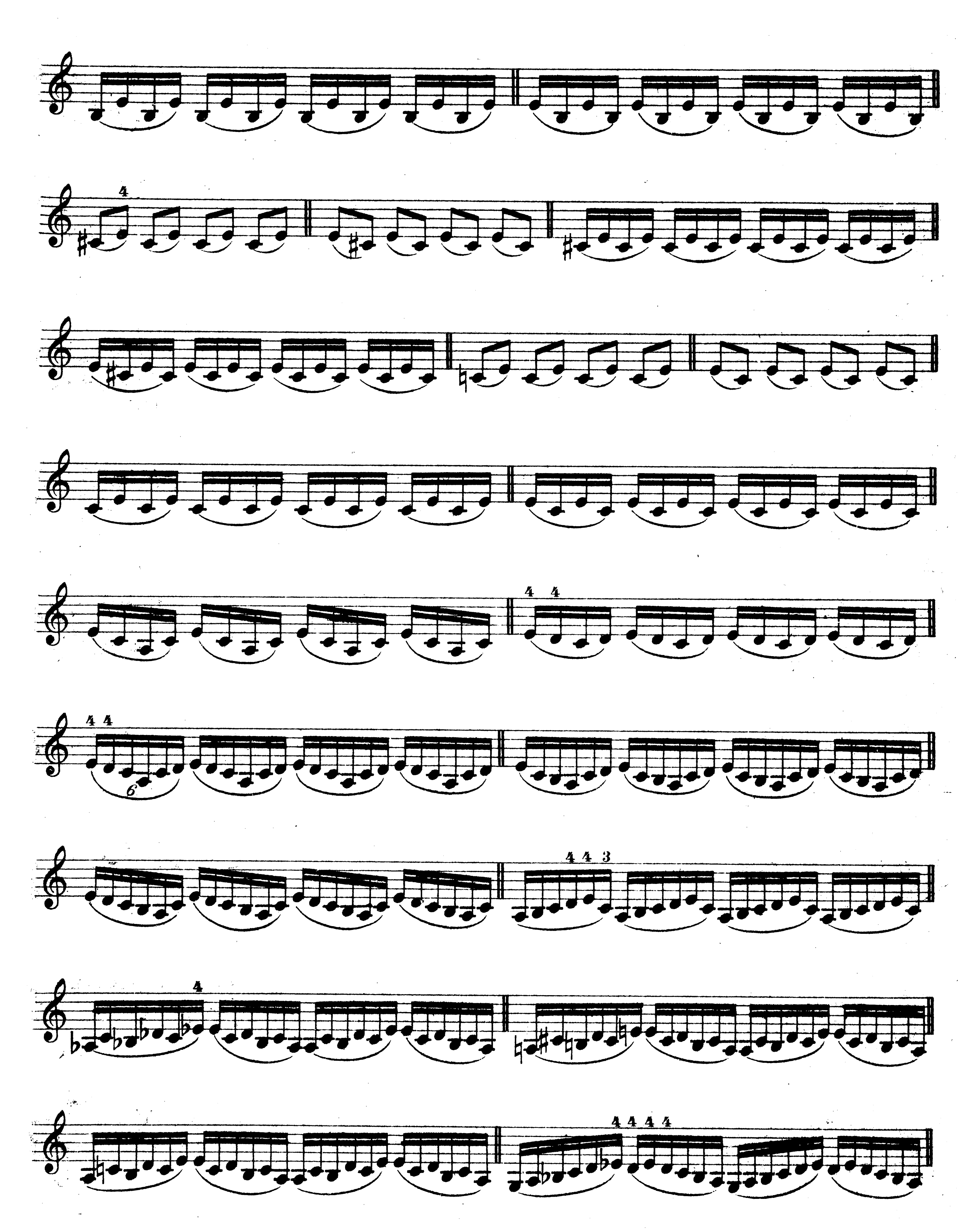
a) b)
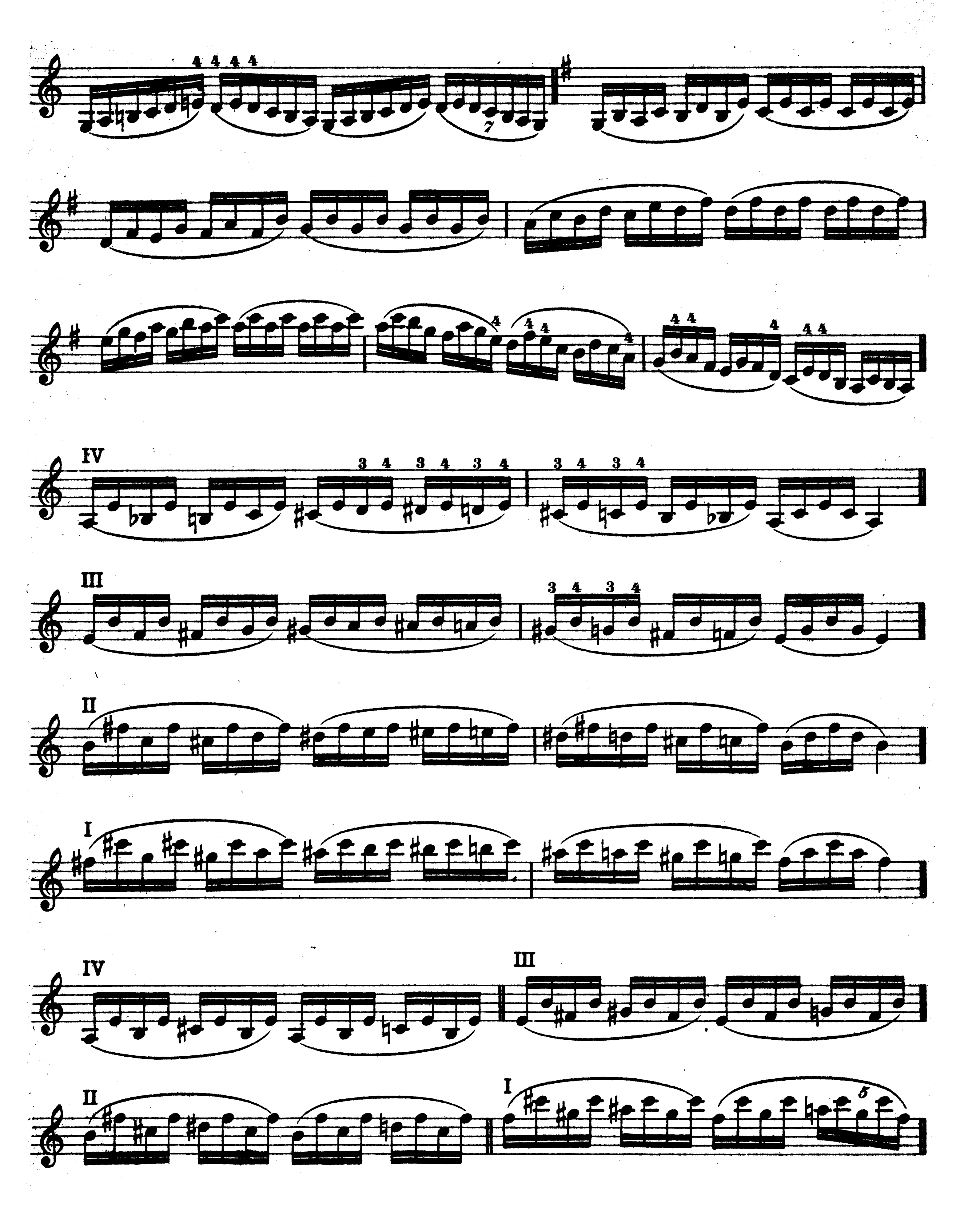
An der Spitze. *At the point.* De la pointe.

Übungen für den kleinen Finger. | *Exercises for the little finger.* | **Exercises pour le petit doigt.**
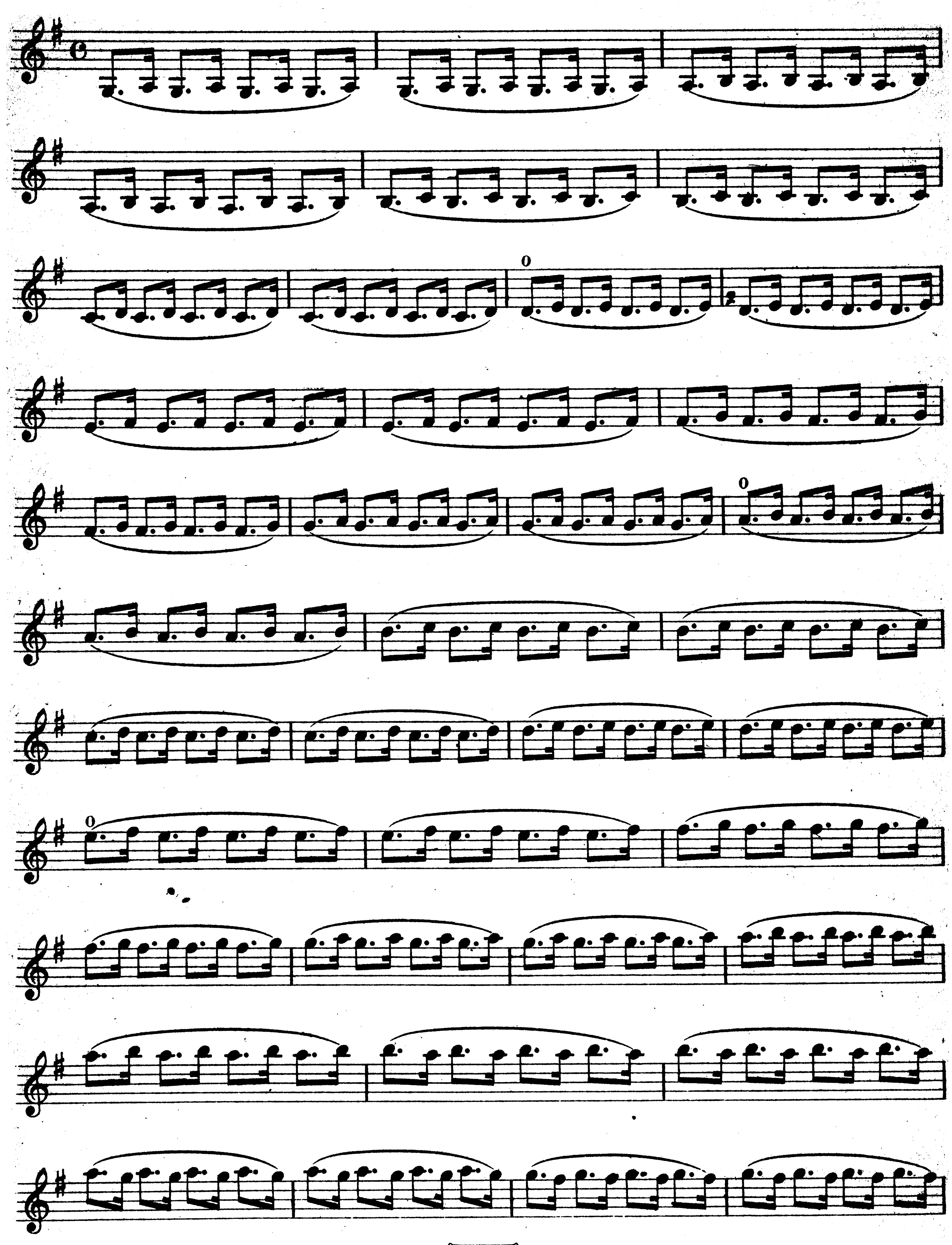


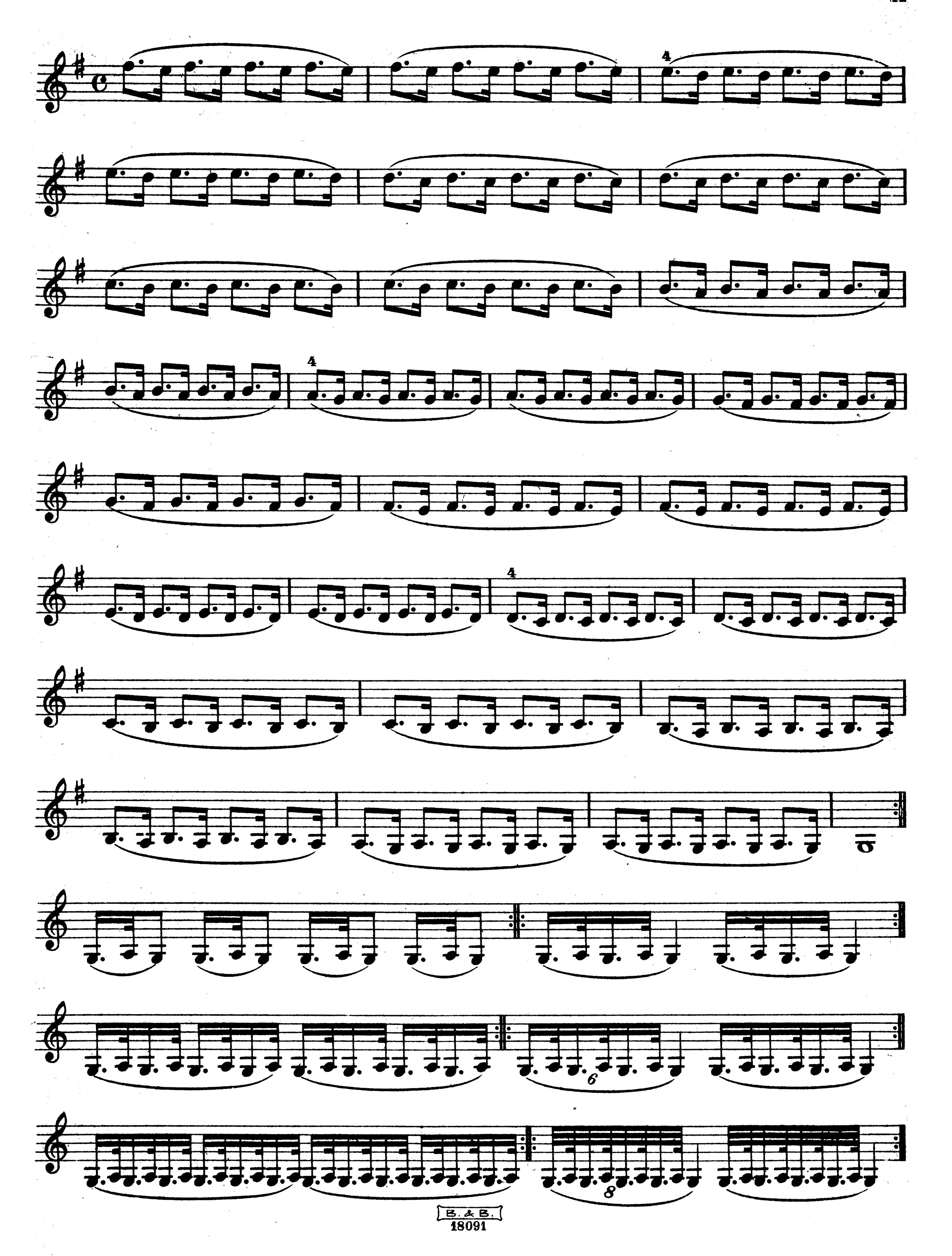

6
6
8
4 4
9
IV 4
4

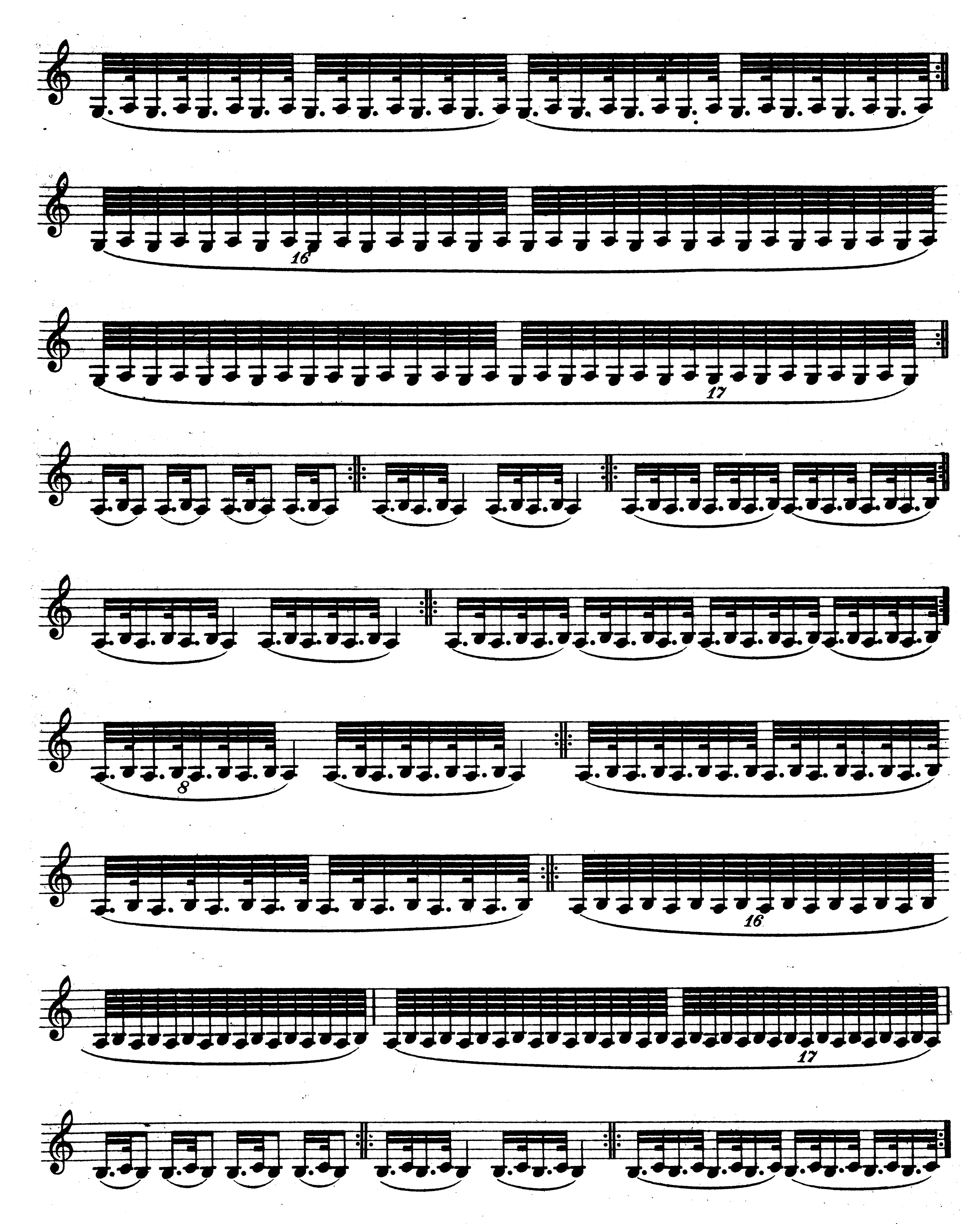

4
4 4
4 4
4 4 3
4
6
4 4 4 4
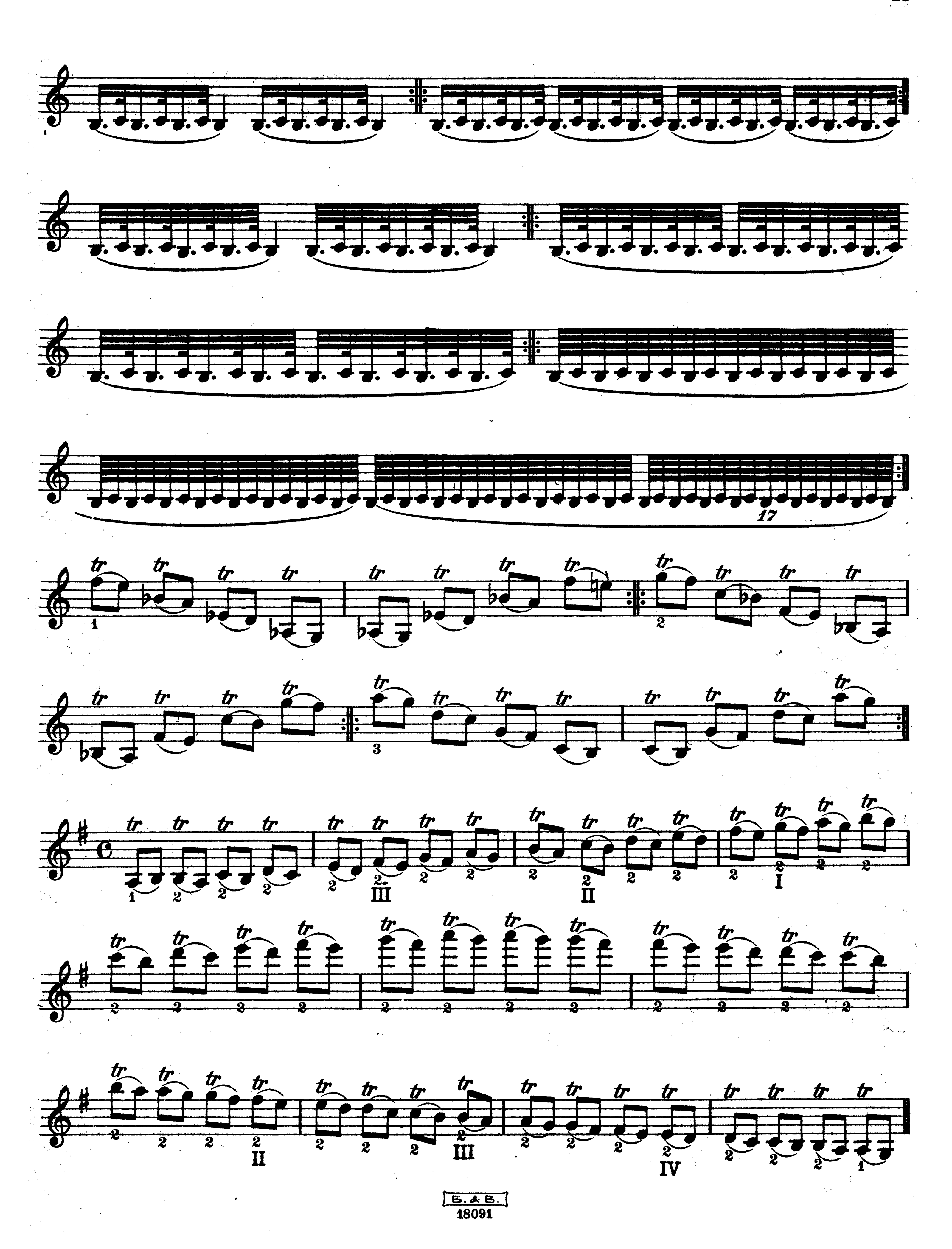

IV
III
II
I
IV
III
II
I
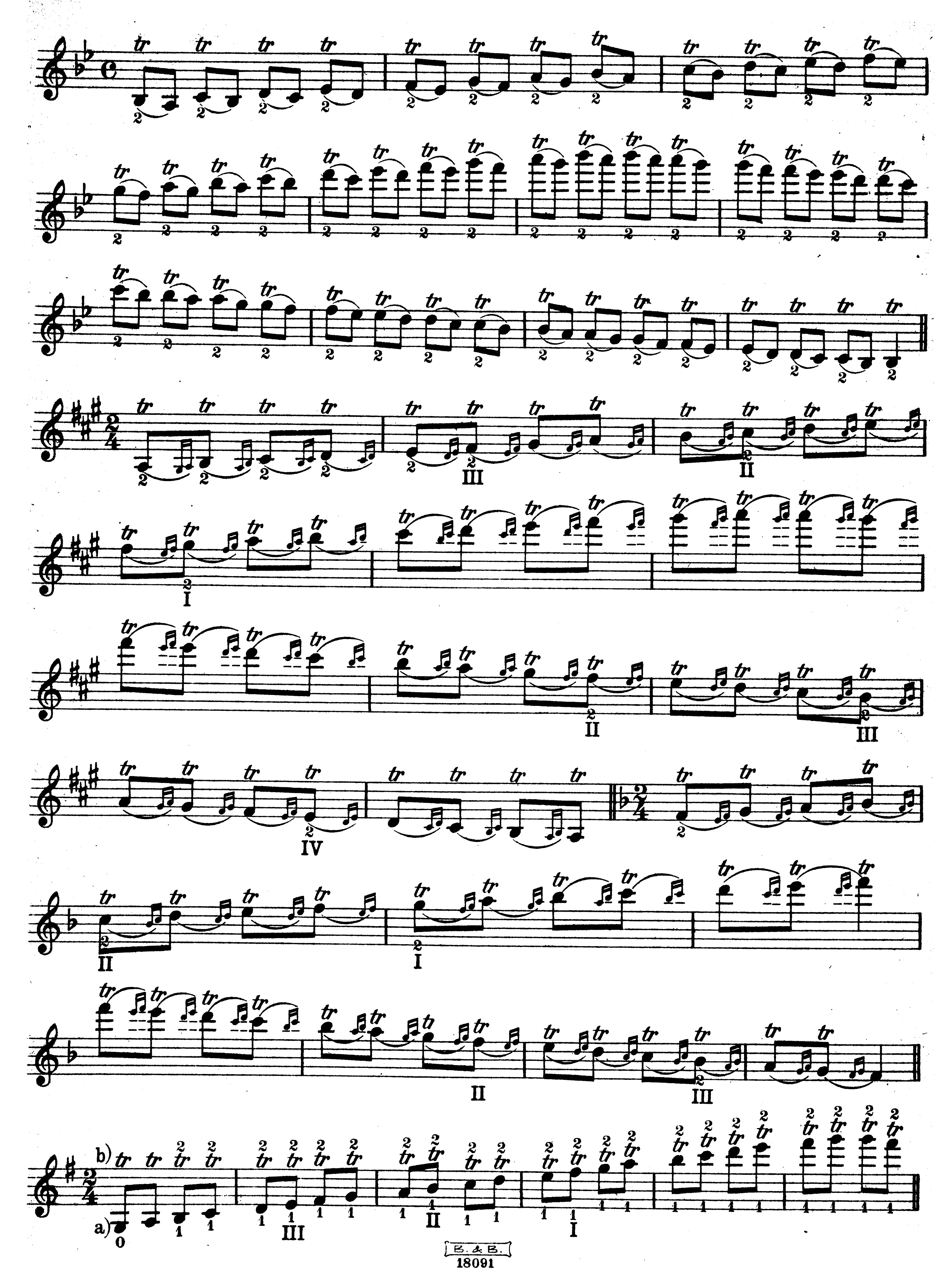
Trillerübungen. | *Triller exercises.* | Exercises de trilles.

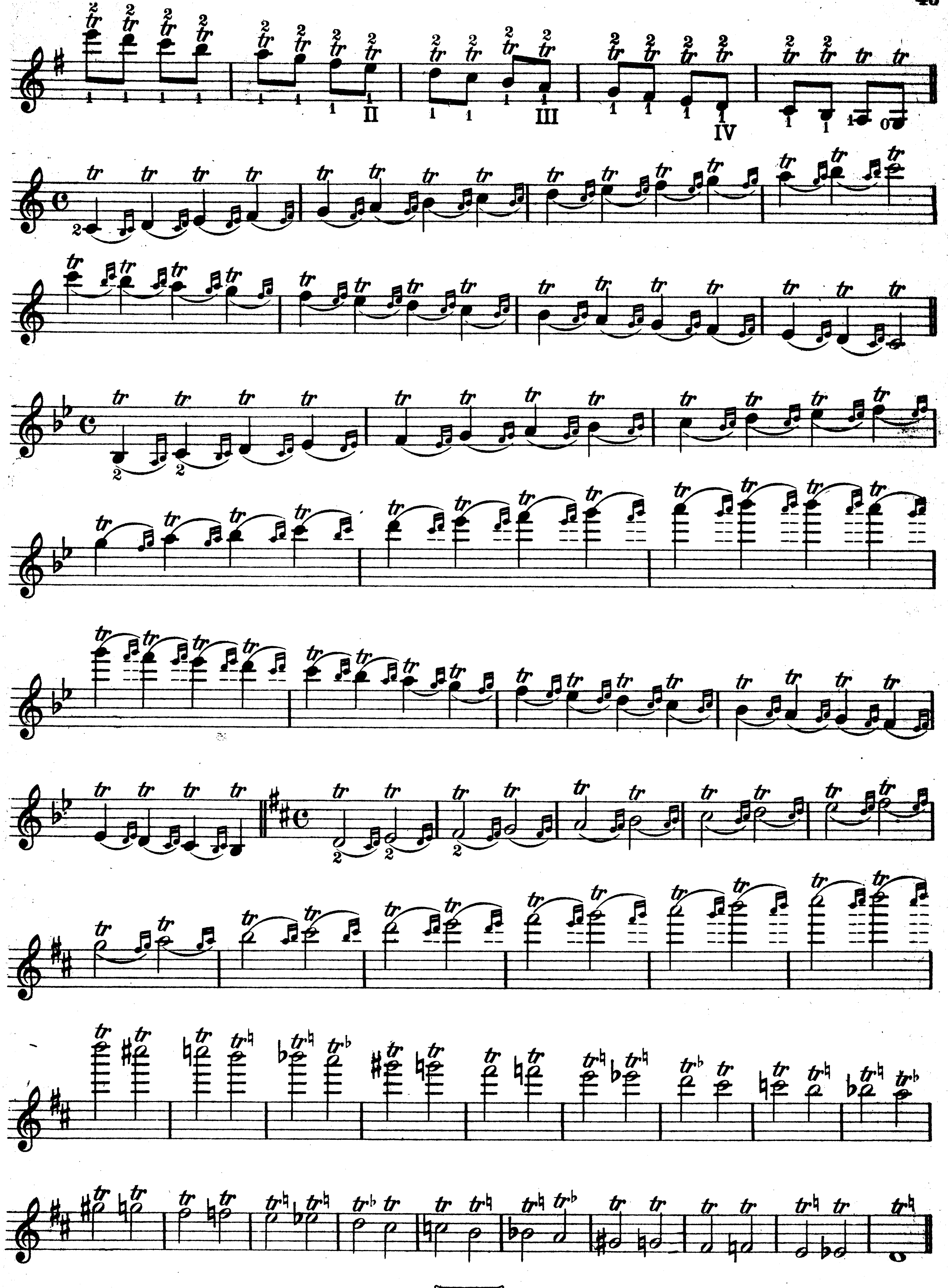



4
4
4
6
8
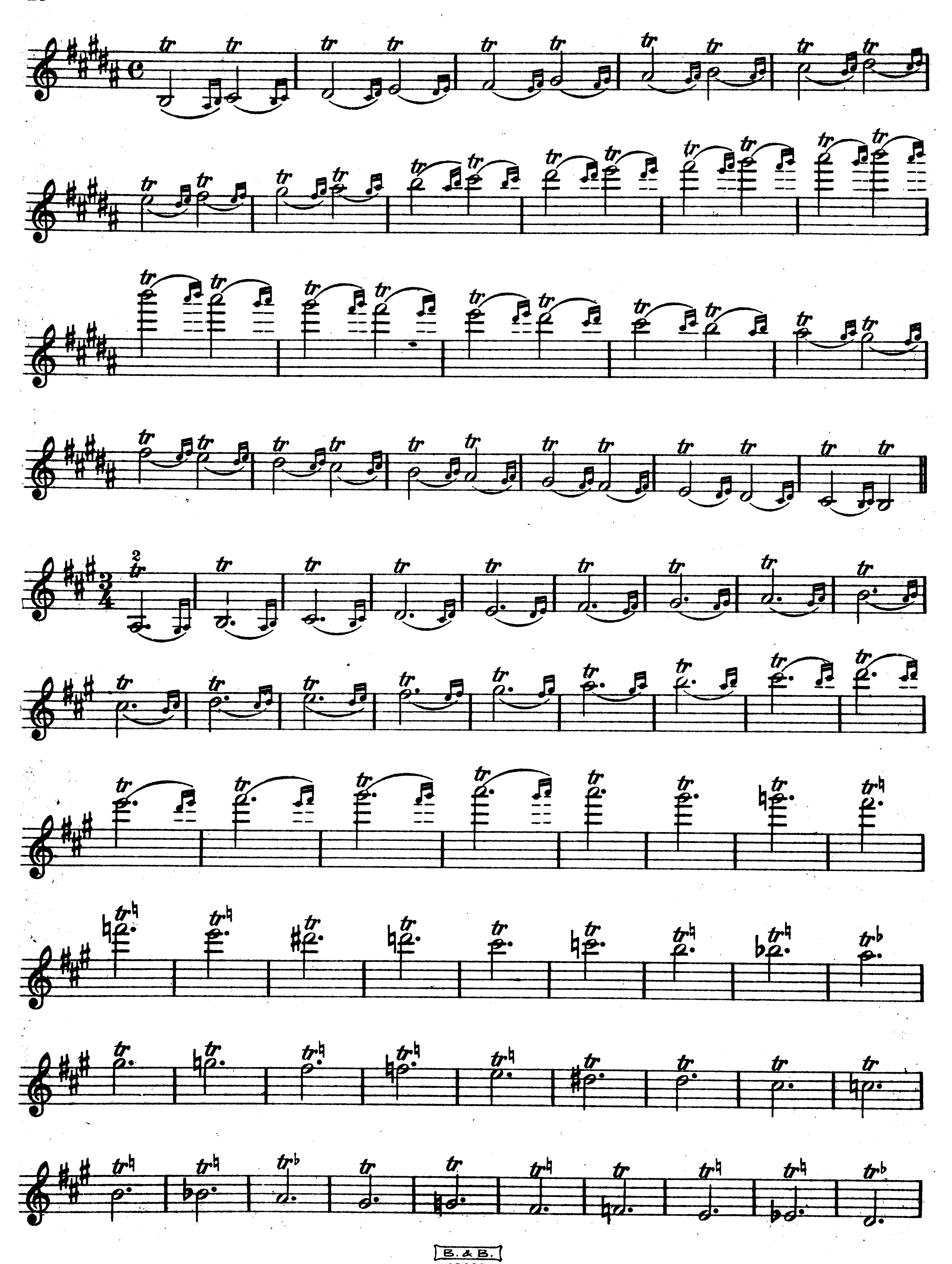

16
17
8
16
17
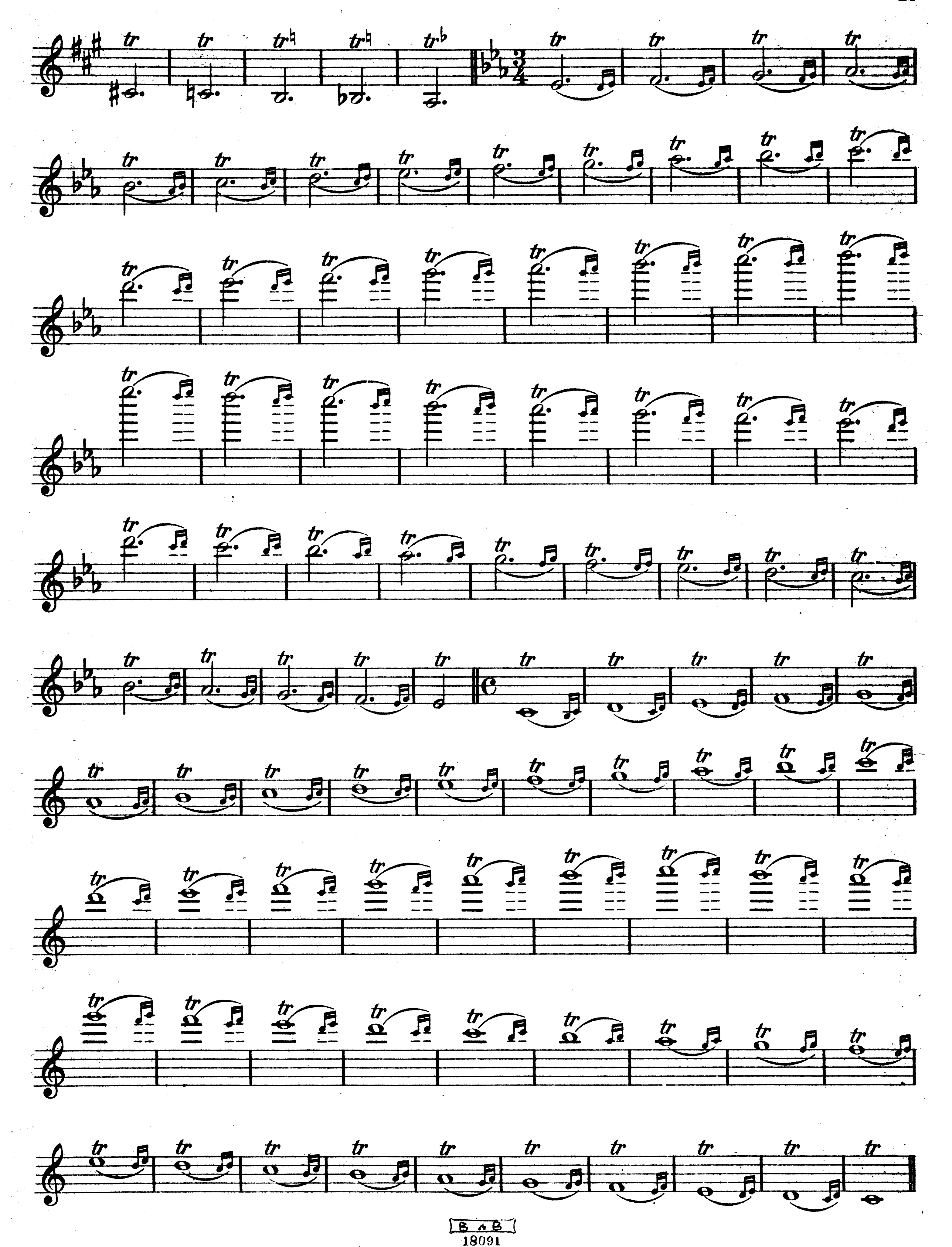

17
tr
I
II
III
IV
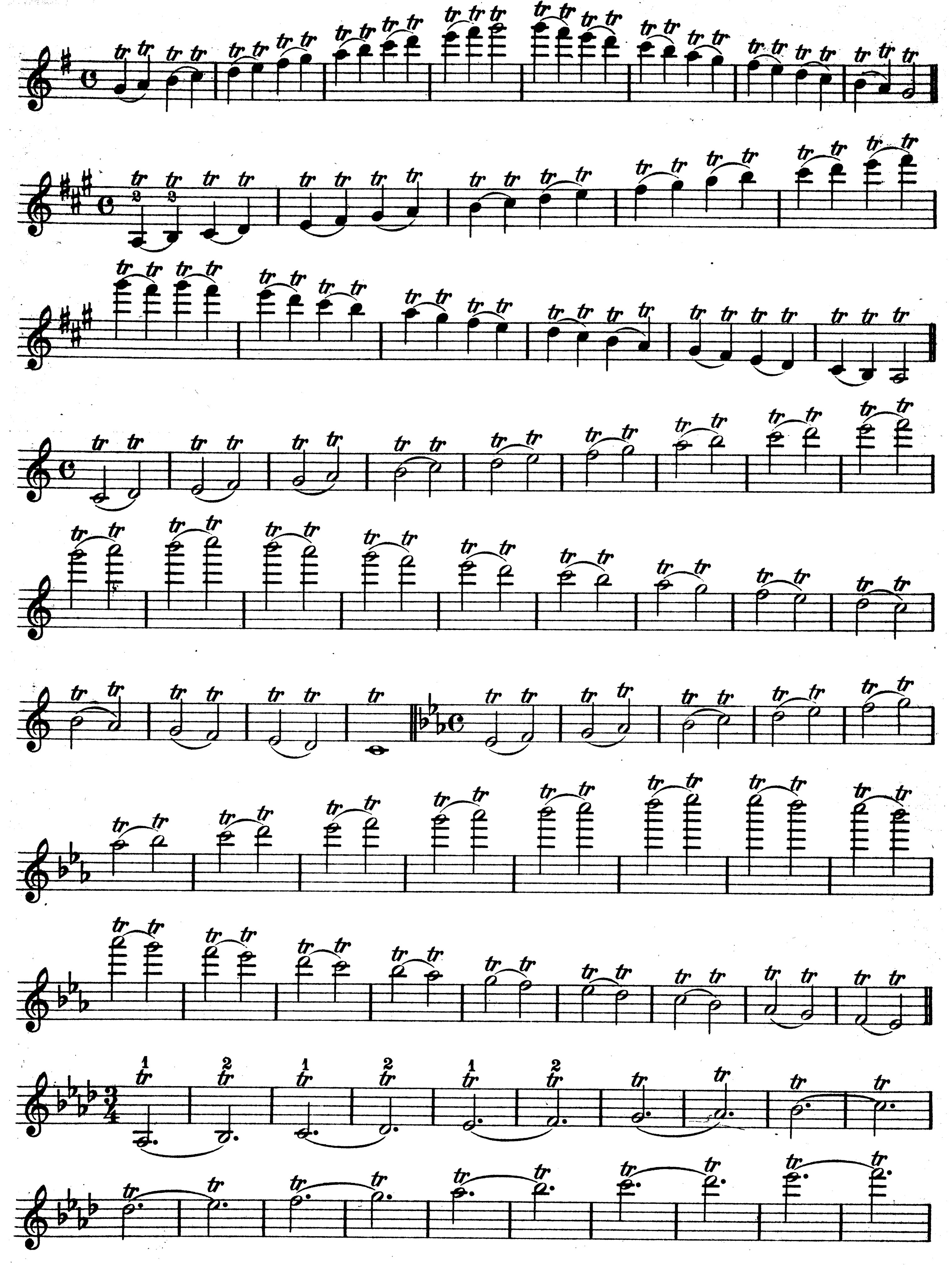

tr
2
III
II
I
IV
a)
b)
0
1
4
B. & B.
18091
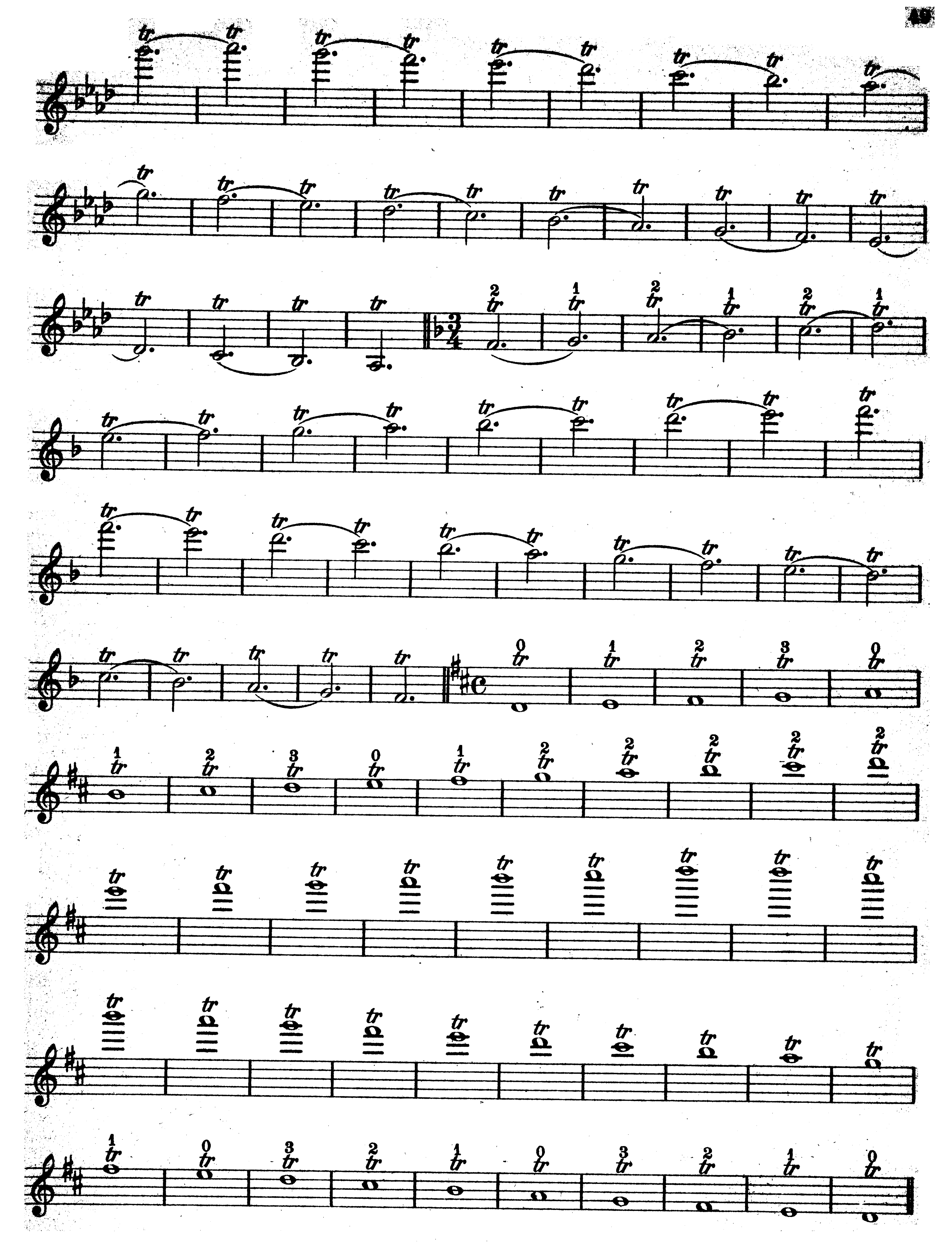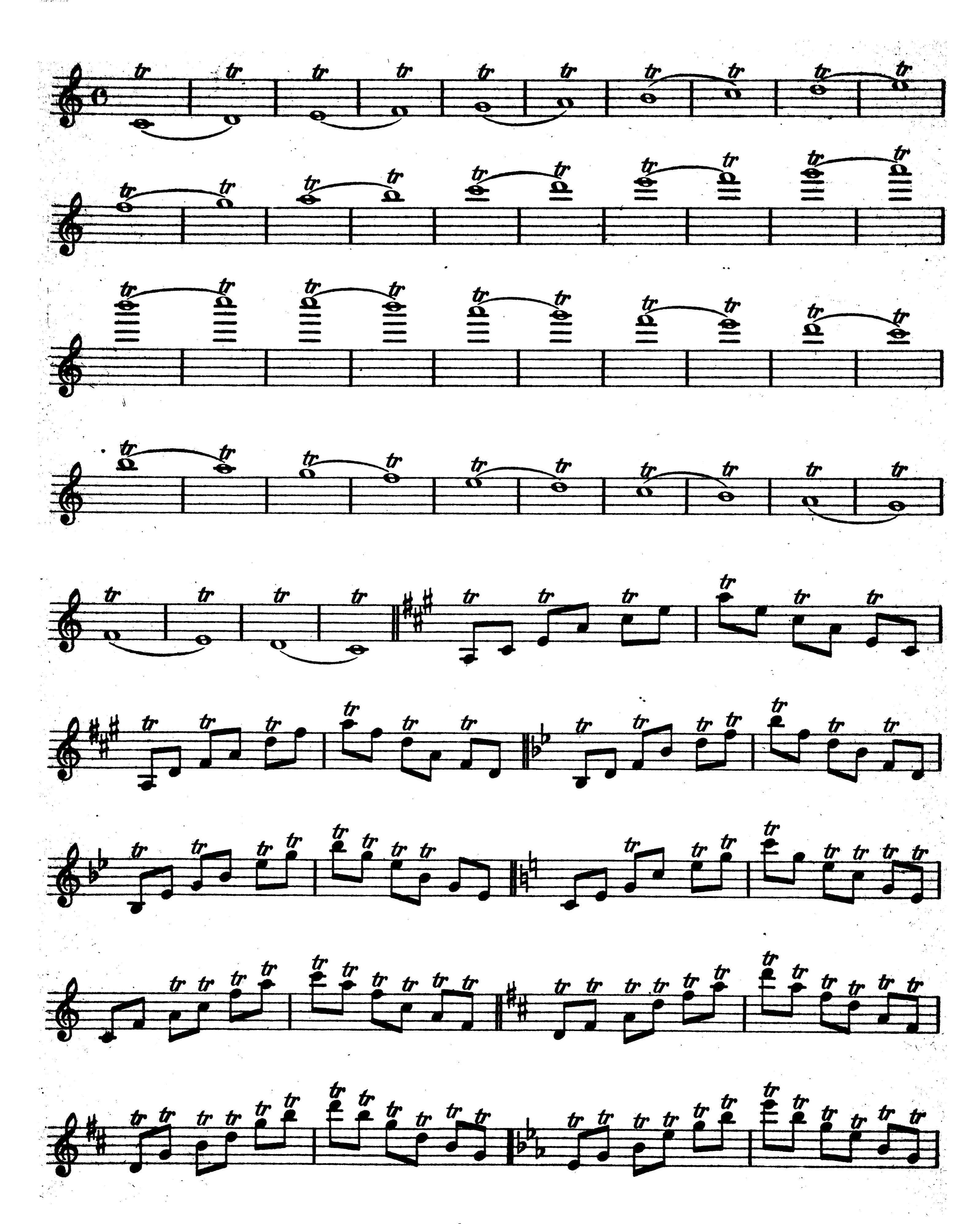


tr
II
III
IV
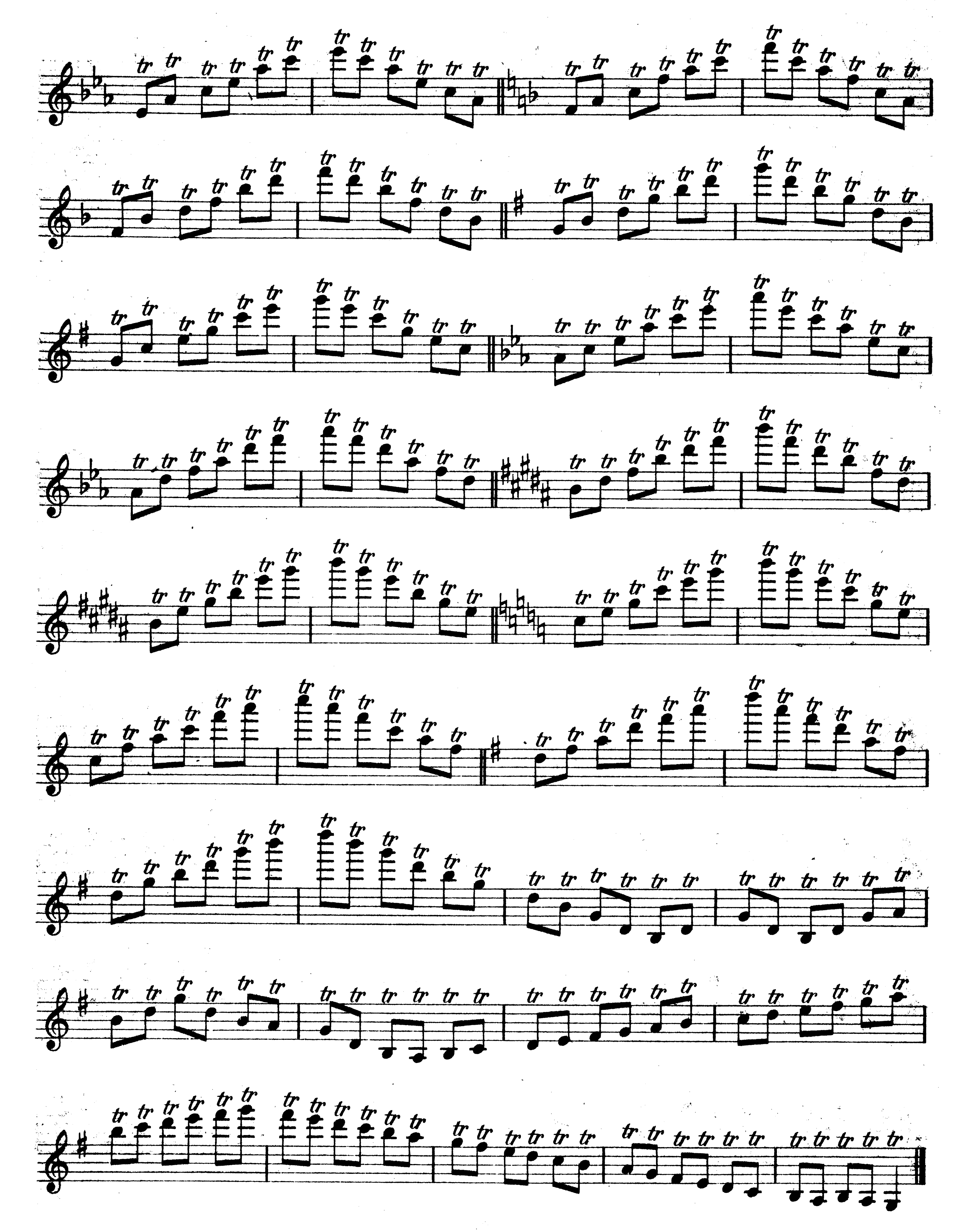

tr
2
B. & B.
18091


tr
tr
tr♮
tr♮
tr♭




tr
2
1
3
0
3/4
C


tr



tr

MEISTER=ALBUM

Sammlung von 24 Stücken für

VIOLINE UND KLAVIER

bearbeitet von

ISSAY BARMAS



BAND I.

BAND II.



ED. BOTE & G. BOCK, BERLIN W. 8.
GEGRÜNDET 1838.